CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Octubre 1989

472

Centenarios de Gabriela Mistral y Mihai Eminescu

Juan G. Cobo Borda
Los nuevos bolívares

Jean Sentaurens
Españoles en Burdeos

Agustín Albarracín
La medicina española en Colombia

Un cuento de Abelardo Castillo, poemas de Olga Orozco y Hugo Gutiérrez Vega, y textos sobre Octavio Paz, Umberto Eco, Juan Carlos Onetti, Alberto Sánchez y Carlos Edmundo de Ory

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

JEFE DE REDACCIÓN
Blas Matamoro

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

ADMINISTRADOR
Alvaro Prudencio

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléf.: 244 06 00, extensiones 267 y 396

DISEÑO
Nacho Soriano

IMPRIME
Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-89-003-0

472

INVENCIONES Y ENSAYOS

NOTAS

LECTURAS

INVENCIONES Y ENSAYOS



Simón Bolívar

Los nuevos Bolívares

A Jorge Orlando Melo
y Noé Jitrik

Germán Arciniegas publicó en la revista *Sur* de Buenos Aires, una reseña titulada «Sobre dos famosas autobiografías de Salvador de Madariaga y Waldo Frank» (n.° 224, sept-oct. 1953). El título era irónico y en el n.° 226 de *Sur* (enero-febrero 1954) Waldo Frank le respondió aclarándole que más allá de lo que pudiese haber de autobiográfico en su libro, lo que él había intentado era un biografía de Bolívar, hombre que había hecho nacer un mundo.

Pero la sugerencia de Arciniegas no dejaba de ser válida. Al escribir sobre Bolívar cada cual, norteamericano o español, proyectaba *su* Bolívar, poniendo en él lo que ya traía consigo. Simpatías, admiraciones, odios e ideales: su propia vida. Siete libros recientes en torno a Bolívar justifican el título de esta reseña, el recuerdo de la mencionada polémica e incitan a preguntarnos por el renovado interés acerca de quien ya todo parecía dicho. En orden cronológico, los siete títulos son:

1) Germán Arciniegas: *Bolívar y la revolución.* Bogotá, Planeta, septiembre 1984. 345 pp.
2) Caupolicán Ovalles: *Yo, Bolívar rey.* Caracas, Contexto Audiovisual 3, 1986. 248 pp.
3) Fernando Cruz Kronfly: *La ceniza del libertador.* Bogotá, Planeta, mayo 1987. 341 pp.
4) Denzil Romero: *La esposa del Dr. Thorne.* Barcelona, Tusquets Editores, marzo 1988, 212 pp. (X Premio La Sonrisa Vertical).
5) Germán Arciniegas: *Bolívar, de San Jacinto a Santa Marta. Juventud y muerte del libertador.* Bogotá, Planeta, agosto 1988. 194 pp.
6) Fabio Puyo: *Muy cerca de Bolívar.* Bogotá, La Oveja Negra, diciembre 1988. 244 pp.
7) Gabriel García Márquez: *El General en su laberinto.* Bogotá, Editorial La Oveja Negra; marzo, 6 de 1989. 284 pp. (Edición española: Mondadori, Madrid, 1989).

Bolívar y el ancho mundo, según Arciniegas

Bolívar y la revolución busca situar a su personaje en un contexto mundial: el de las cuatro grandes revoluciones que entre los siglos XVIII y XIX modificaron la historia: la inglesa, la de Filadelfia (1774), la de la América Española (1774-1810) y las francesas y haitianas, de 1748 a 1841. El planteamiento de Arciniegas es claro: los grandes imperios monárquicos de Europa, Inglaterra, Francia, España fueron vencidos en América, y en contra de ellos triunfó la libertad republicana. En ese sentido tanto Bolívar como Miranda rechazaban las consecuencias últimas de la revolución francesa: el ascenso de Napoleón a un trono como el que la guillotina había descabezado.

Mal que bien, las repúblicas americanas han subsistido dos siglos y los errores que Arciniegas critica en Bolívar: una filosofía monárquica en la base de la constitución

boliviana y la idea de convertir la Gran Colombia en un protectorado inglés, no opacan su hazaña: nos libertamos no de España sino de Europa para hacer algo propio: «una creación original y auténtica que sale de las entrañas de "nuestra" revolución» (p. 9).

Estas repúblicas que a veces nos parecen tan precarias sirvieron en todo caso para que entre 1840 y 1940 cerca de sesenta millones de personas dejaran Europa advertidas de que el derecho divino de los reyes no existía y que en América resultaba factible lo que en Europa parecía imposible: ser libres. Hacer su propia vida. Darse el gobierno que querían. El rey puede seguir siendo rey, pero no absoluto. En aquel tiempo ¿podía concebirse algo más radical?

Bolívar en Angostura, decía:

> Os recomiendo, representantes, el estudio de la Constitución Británica que es la que parece destinada a operar el mayor bien posible a los pueblos que la adopten... Cuando hablo del gobierno británico sólo me refiero a lo que tiene de Republicanismo. A la verdad ¿puede llamarse pura Monarquía un sistema en el cual se reconoce la soberanía popular, la división y el equilibrio de los poderes, la libertad civil, de conciencia, de imprenta y cuánto es sublime en la política? ¿Puede haber más libertad en ninguna especie de República? ¿Y puede pretenderse más orden social?

De este modo el libro de Arciniegas nos introduce en el horizonte característico de estos «nuevos» Bolívares: un horizonte mundial. Peleaban contra España, sí, sólo que para contrarrestar tal poder era imprescindible la búsqueda de un alianza con Inglaterra. El crear una legión británica. Internacionalizar el conflicto. Ofrecer a los ingleses el vasto mercado potencial del Caribe. La hipótesis, tal como la sugiere Bolívar en su «Carta de Jamaica» , de «entregar al Imperio Británico las provincias de Panamá y Nicaragua, para que forme de esos países el centro del comercio del universo por medio de la apertura de canales, que, rompiendo los diques de uno y otro mar, acerquen las distancias más remotas y hagan permanente el imperio de Inglaterra sobre el comercio» (p. 35).

Como hábil político, Bolívar tenía que brindar promesas atractivas para obtener a cambio, quizás, una mínima parte del apoyo efectivo que requería: estaba en guerra y no había tiempo que perder. De ahí las arduas y tortuosas negociaciones con Caning, con la Santa Alianza que le temía, con el Vaticano que insistía en nombrar sus obispos. Así hay que ver a este «nuevo» Bolívar: como alguien que intentaba otorgar a este vasto mundo americano carta de ciudadanía universal.

La doble faz de Bolívar, entonces, «que obraba como guerrero y hablaba como civil», proviene de esas coyunturas estratégicas que lo obligan a ser militar y político a la vez:

> Había en Bolívar dos personalidades encontradas: la del idealista republicano y la del caudillo absoluto. Era un ciudadano apasionado por la autoridad civil y un soldado violento e inflexible. Esta contradicción lo lleva a proclamar verdades opuestas: no mentía cuando fustigaba a los legisladores, ni cuando los exaltaba. Decía lo contrario en discursos igualmente sinceros, y como caudillo dio a sus palabras un fuego tan ardiente como el que prendía para alumbrar a la república (p. 117).

Este Bolívar dual, que hace tanto y tiene tan profundas dudas acerca de lo que ha hecho, vive los 47 años de su vida (1783-1830) en medio de un torbellino sin fin. No

es escolar, del todo, rememorar una docena de fechas que enmarcan esta secuencia relampagueante:

En 1748 aparece *El espíritu de las leyes,* de Montesquieu y en 1762 *El contrato social* de Rousseau, dos de sus libros de cabecera.

En 1776 se independizan las colonias inglesas de Norteamérica.

En 1780 se subleva Tupac Amarú en el Perú.

En 1781, 20.000 comuneros granadinos parten del Socorro hacia Bogotá, en marcha de protesta por los excesivos impuestos.

En 1789: toma de la Bastilla.

En 1793 guillotinan a Luis XVI, asesinan a Marat y al año siguiente, rueda inexorable de las revoluciones, guillotinan a Robespierre.

En 1801 Haití lanza su constitución, primera escrita en América, con división de los tres poderes, asamblea legislativa, derechos del hombre y un presidente vitalicio.

En 1804 Haití se subleva contra la Francia napoleónica y la derrota. La Francia que insistía en la esclavitud de los negros y a la cual vence la fiebre amarilla.

En 1808 el pueblo de Madrid se pronuncia contra el invasor francés, pide independencia y esta palabra conmueve a un argentino: José de San Martín.

En 1809 se dan gritos de independencia en La Paz y Quito.

En 1810 en Buenos Aires, Caracas, Bogotá, Santiago y México.

En 1824, con la batalla de Ayacucho, queda libre toda la América Española.

En 1849 Colombia decreta la liberación de los esclavos.

En 1865 lo hace Estados Unidos.

No hay guión cinematográfico más complejo que éste. Los que vimos una película como el *Danton* (1982) de Wajda, con Gerard Depardieu y el admirable Wojciech Pszoniak como Robespierre, podemos comprender mejor la imposibilidad de abarcar el multifacético cuadro de estos años, visto desde tantos ángulos, y con el contrapunto central de las dos orillas del Atlántico, impulsando y recibiendo novedades.

Un solo episodio parisino, como en el caso de la mencionada película, podía incidir en todo el mundo, pero si uno de los rasgos distintivos de estos «nuevos» Bolívares, es su carácter mundial —son influidos, pero también influyen— lo decisivo ahora es el matiz americano a partir del cual lo hacen.

Del mismo modo que Colón, al descubrir América demostró a Europa que ella era estrecha y provinciana y que sólo gracias a América sus valores podían llegar a ser universales, las noticias americanas habían ido irrumpiendo en el tejido europeo con colorido propio.

No es sólo la Enciclopedia llenándose, a través de Voltaire y Diderot, de nuevos datos. Es Miranda, el precursor, quien participa, ciudadano del mundo, en las tres revoluciones del momento (la norteamericana, la francesa y la americana), protegido, además, por Catalina de Rusia. Son Jefferson y Franklin, contribuyendo a los textos claves de la revolución francesa. Humboldt, escribiendo y conversando sus viajes. Es el rey de Francia gastando dinero y hombres en la rebelión de las colonias inglesas de

América: un argumento más para su condena. Es el Caribe como nuevo centro del comercio mundial, disputado por todos los imperios. Son los negros de Haití hablando en la Asamblea Nacional Francesa...

Por ello el libro de Arciniegas opone al occidente tomista y monárquico la fuerza renovadora de una América bolivariana y republicana. Dice así:

> De 1819 en adelante, una serie de triunfos increíbles fue mostrando a Bolívar que sí era posible luchar contra la naturaleza y vencerla, contra España y derrotarla, contra veinte siglos de monarquía y salir adelante con repúblicas (p. 343).

Que Bolívar no terminara por creer en esa hazaña que había realizado, que dijera: «toda América junta no vale una armada inglesa», no demerita sus colosales logros, ni hace menos perturbadores sus perplejidades y desalientos. Estos «nuevos» Bolívares nos demuestran que aún no lo conocemos del todo.

Las palabras de Arciniegas reclamaban, desde 1984, la biografía que todavía nos falta:

> La guerra nuestra fue algo más serio de lo que Europa ha visto y desdeñado. Y más serio de cuanto América ha vivido sin tomar conciencia de su profundidad. Este es el problema filosófico que deja en suspenso la biografía que nadie escribe del Libertador, por un antiguo resabio de hacer la vida de los héroes transfigurando sus errores en virtudes (p.342).

En todo caso, este libro de Arciniegas esboza el marco adecuado: un Bolívar mundial, un Bolívar americano, un Bolívar contradictorio. Y, curiosamente un Bolívar tan decisivo que su figura aún suscita la atracción autobiográfica y crítica de quienes se le aproximan. Ante la magnitud de lo que hizo no nos queda más remedio que tomar partido. Así la conclusión del libro de Arciniegas, un confeso partidario de Francisco de Paula Santander sin por ello dejar de ser un ferviente admirador de Bolívar, es interesante por la vastedad polémica que insinúa:

> En el proceso revolucionario que va del XVIII al XIX, con sus derechos del hombre, las limitaciones al soberano, los parlamentos reforzados, la participación de todas las clases sociales, los recortes al poder eclesiástico y a la aristocracia, las hechuras de las leyes por el parlamento y no por la voluntad real... de todo, de todo, lo más radical fue la independencia proclamada por los pueblos de América. Lo demás no son sino variaciones en el sistema antiguo. En la independencia se va más lejos. Se frenan para siempre los imperios y surge un derecho nuevo. Salen remozadas todas las otras expresiones de la revolución. Bolívar entra a ser el instrumento que trabaja en lo más radical del más revolucionario de los siglos. Su obra está ahí. Y sólo ahí. No hay que equivocarse (p. 345).

Red de referencias que se amplía y limitaciones que se señalan: el libro de Arciniegas suscitó el debate que era de esperar, el cual se halla documentado en *Arciniegas de cuerpo entero* (Bogotá, Planeta, 1987). Pero no es el caso volver a él sino de retomar una frase de Hegel: «La monarquía es la esencia de Europa, y hasta ahí llega la historia», la cual, con la soberbia de un pensamiento que aspiraba a una totalidad sin resquicios, parecía cerrar toda otra vía. Pero la historia ya no es sólo propiedad europea: así lo demostró Bolívar. Así lo corroboran historiadores y novelistas. Como si la imaginación americana tuviese que rellenar los vacíos que la racionalidad europea se muestra incapaz de cubrir.

Aquí una digresión: si bien el libro de Arciniegas es el libro de un periodista-historiador, los tres libros siguientes, de Caupolicán Ovalles, Fernando Cruz Kronfly y Denzil Ro-

mero, son novelas acerca de Bolívar. ¿Estamos asistiendo entonces a similar proceso al que llevó a varios escritores latinoamericanos a escribir novelas sobre el tema del dictador partiendo de los ilustres antecedentes de *Tirano Banderas* (1926), *El señor presidente* (1946), y *El Gran Burundú-Burundú ha muerto* (1952) para desembocar en esa trilogía ya célebre de *El recurso del método* (1974), *Yo el supremo* (1974) y *El otoño del patriarca* (1975)? ¿Los dictadores son sustituidos ahora por los héroes de la independencia (esos héroes, por cierto, que dieron paso a aquellos caudillos), en el proseguido afán de madurez de un continente que intuye como más válidas las formas de reinterpretación global de la ficción que las más limitadas de la especialización? ¿Y no es acaso, en definitiva, la historia otra forma de narrar?

Por ello la base de estas tres novelas, como de la ulterior de García Márquez, puede fijarse, con el asentimiento de los autores, en una personal investigación histórica sobre Bolívar: documentos de la época, testimonios de contemporáneos, el aporte de los biógrafos llámense Gerhard Masur o Salvador de Madariaga, Waldo Frank o Indalecio Liévano Aguirre. Y, claro está, en la imaginación de quien recrea tales datos, y los utiliza según el curso creativo de su peculiar narración. La ficción se nutre de la historia para ir más allá de ella, y esclarecer el pasado en el diálogo imaginario, y nunca cerrado, del espacio verbal. ¿Qué «nuevos» Bolívares surgen entonces de estos tres primeros intentos de ficción?

Tres novelistas en pos de Bolívar

Caupolicán Ovalles, poeta venezolano nacido en 1936, ha trajinado entre papeles, viejos y nuevos. Miembro del grupo «El techo de la ballena» (1961-1967), que integró el elenco iconoclasta de los años 60, ha dedicado buen tiempo a conservar lo que llama «La gran papelería del mundo», una secular colección de papeles, revistas y documentos históricos venezolanos, reunidos por su abuelo, y que hoy forman parte del patrimonio nacional de su país. Estos dos elementos, poeta y archivista heterodoxo, incidirán en su novela.

Aparecida en 1986, ésta se presenta como el intento de una pareja por recrear en sí misma, y desde Europa, un episodio central y muy debatido de la mitología bolivariana, «como es el de la Monarquía y la supuesta o cierta o infundada coronación de mi personaje» (p. 9).

A partir de allí el texto, sostenido más en la invención verbal que en una trama coherente, hilvana episodios conocidos de la vida del Libertador: su relación con su preceptor Simón Rodríguez; una carta de Francisco Bermúdez oponiéndose, con su vida, a que Bolívar sea rey; la noche pasada bajo el puente cuando la conspiración septembrina, una artículo sobre el tema de la monarquía aparecido en Estados Unidos con otros episodios de carácter más bien inventivo, en su presentación: Bolívar dialogando con el padre Las Casas; teniendo un encuentro con la emperatriz Josefina en la Malmaison, asistiendo a un ensayo de la coronación de Napoleón, a un baile de máscaras, a la ejecución de un cuadro por parte de David.

Todo ello anudado por una prosa libérrima, la poética prosa gracias a la cual los amantes-investigadores, libres del tiempo y el espacio, se comunican, mediante la rela-

ción Bolívar-Manuela, sus propias ansias. Collage surrealista donde el lirismo de los fragmentos va creando una atmósfera muy permeable que halla en la volatilidad del colibrí su símbolo.

Ovalles inventa imágenes sobre un trasfondo histórico: aquél que ciertos discursos o documentos le proporcionan para plantear su debate en torno a la monarquía y al hipotético imperio andesino (Colombia, Perú y Bolivia). Quizás el núcleo central del libro y que aportaría otro dato clave en la caracterización de estos «nuevos Bolívares» sería el conocido discurso del 20 de enero de 1830, cuando Bolívar, ante el Congreso instalado en Bogotá, renuncia a la presidencia, y el tratamiento que Ovalles le da.

El discurso, cual obra teatral, se ve comentado por la voz de siete ciudadanos y un coro que contradicen cada una de sus afirmaciones desde su opositor punto de vista, mostrando la distancia entre la realidad verbal que Bolívar promulga y lo que unos ojos ajenos glosan párrafo por párrafo. Fractura entre los hechos y la retórica, que agudiza así la interacción de los múltiples discursos, y que confirma, una vez más, cómo entre palabras y hechos se abren abismos. ¿Acaso la revolución venezolana de 1826, el grito de la tercera división auxiliar del Perú, la disolución de la Asamblea de Ocaña, la revolución de Obando y López, el sacrificio de Córdova, el 25 de septiembre, no fueron reacciones peculiares ante una posible monarquía?

De este modo los variados puntos de vista despliegan sus interrogantes, más allá de Bolívar y quienes lo apoyaban o se le oponían, más allá del autor y su revisión de estos conflictos, para arribar a un lector que penetra en la historia por la vía de lo posible. Debate escenificado que no deja de tener un libreto documental que no alcanza a recortar el signo propio del libro: juego inventivo, encanto sonoro de un diálogo entre enamorados. Con la ficción se ha cuestionado la unilateralidad de la historia: su versión única. Con la imaginación se ha reconstruido lo que nos hacía falta, el vedado terreno de lo que pudo ser: ¿Quiso ser rey?

Fernando Cruz Kronfly, colombiano nacido en 1943, publicó en mayo de 1987 *La ceniza del libertador*, continuación de una obra narrativa que ostentaba otros dos títulos. En este caso, desde la portada del libro se resumía su contenido: «Los días perdidos del libertador Simón Bolívar en su último viaje, por el río Magdalena, desde Honda hasta Santa Marta».

Se trata de una novela extensa, de 341 páginas en cincuenta y un capítulos que comienza con Bolívar embarcándose en Honda, por el Magdalena, para ir a morir en Santa Marta, en un sampán acondicionado y siete embarcaciones menores que lo acompañan. Un Bolívar que anhela llegar al mar para vomitar sus humores y no oír más las voces que lo consideran un «tirano despreciable» (p. 15). Un viajero enfermo y aquejado por la fiebre, que no come y al cual secundan siempre sus dos perros, su fiel José Palacios, y los delirios incesantes que su ruinoso estado suscita. El que quizá resulte más llamativo, pues determina la estructura del libro, es la convicción de que en el piso superior del barco, ahora transformado en buque de vapor, ruidos confusos lo lleven a creer que allí también viaja un cuerpo del ejército, encargado de su vigilancia, o se prepara un baile, en su honor. Las variaciones en su estado de ánimo pueden lle-

varlo a pensar que quizá también allí se origine una invasión de incómodas moscas, o de males sin cuento, promovidos por un poder maligno e inaprehensible.

En dicho barco irán también su sobrino Fernando, el coronel Santana, el negro tuerto Bernardino y el colegial de San Bartolomé, un fantasmal abogado que aparece y desaparece por puertas inexistentes y que semeja manejar todos los hilos de una burocracia inexorable, unida a Bogotá. Papeles, sellos, firmas, entre los cuales se incluye el célebre pasaporte reclamado por Bolívar varias veces para salir del país y la libranza de sus gastos.

A la puerta inexistente, a los ambiguos ruidos de la parte alta, se añade un capitán enfermo y ciego que nunca aparece, un escribidor futuro que todo lo registra en medio de infinitas latas de cerveza, metáfora vargasllosiana del testigo escritor, y un desfile continuo, en la mente del libertador, de momentos claves de su vida. En definitiva: el alucinante viaje de un buque fantasma.

Batallas y mujeres, Lord Byron y Jorge Washington, Manuela Sáenz, sus escenas de celos y el fusilamiento paródico de Santander durante una fiesta, Simón Rodríguez y la hermana de Bolívar, María Antonia, previniéndolo sobre la corona que podrían ofrecerle. También asoman allí, como leit-motiv, las conocidas frases de Bolívar acerca de la gloria que pretenden destruirle, el vámonos, vámonos, que aquí no nos quieren, el afán de sus leales para que retorne al poder, su advertencia a Manuela para que conserve el juicio y su viejo sueño recurrente de integración americana:

> La antipatía provincial se apodera de todo mientras él sueña con un cosmos unitario, visión espacial de un continente que nace. Ambición que destruye su iris de héroe, su delirio, utopía de una sola patria atravesada por idénticos vientos, semejantes aves, ríos, razas en formación, cosmos malogrado poar un mundo de niños nacidos de otro modo, colegiales de finos modales, guerreros de corto vuelo (p. 63).

Hombre herido y rencoroso: «Yo estoy aquí porque no quise entregar la República al Colegio de San Bartolomé» (p. 12). Hombre vencido que «acababa de repudiar el poder político de sus manos para ahogarse en cambio en un inexplicable apocalipsis voluntario» (p.19), la cambiante alternativa de su voluntad —irse, quedarse, abandonar la lucha, retornar al combate— tienen un triste asidero. El que José Palacios formula así: «Recordar es bueno, general, es como llorar en seco» (p. 168).

Rememoración compungida de un pasado esplendor, la novela se hace excesiva en el contrapunto de sus dos realidades: la del viaje, por una parte; la de lo que revive, por otra. Así en la página 278 llevamos sólo 11 días de navegación, como si el esquema cronológico en el cual el autor se apoya, por más elástico que fuere, se resintiese por los excesivos episodios reales o imaginarios con los cuales va dilatando sus límites.

Por su parte, los personajes prolongan sus vidas más en las fantasías sorpresivas del autor, que en su peculiar desarrollo interior: no terminamos por saber con claridad quién fue cada uno. Reconocemos, sí que en el buque pasan cosas raras. Como en *Los premios* (1960), de Julio Cortázar, novela en la cual también una parte del buque hace prever pestes y compartimientos que deben ser aislados, sin definirse el rostro del mal.

El peligro de tal procedimiento es volverse esquemático: al pasar por Mompox recuerda Ayacucho, y así los días de gloria iluminan los de su actual miseria, exasperan-

do el dolor. Pero hacer de cada detalle del paisaje el punto de partida para una memoria añorante, y de cada ruido un motivo de inquietud para una mente acosada por sus miedos, demora, en exceso, la inexorable caída de un hombre en la muerte.

Si la novela de Ovalles se resiente por la ligereza especular de su escritura lírica, la de Cruz Kronfly se halla lastrada por un afán verboso y proliferante. El contorno ribereño y la desordenada diversidad de los recuerdos terminan por ahogar, en alguna forma, no sólo a la figura central sino al trío acompañante (Palacios, Fernando, Santana) y a las comparsas emblemáticas (abogado, escribiente, negro cocinero y capitán), lo cual se acentúa con los breves poemas en prosa que Cruz Kronfly intercala. Tantas técnicas narrativas, a las cuales se añaden las reflexivas cartas que el libertador recibe de un también evasivo corresponsal, Uldarico Clavel, terminan por reclamar el conciso laconismo de la sola crónica histórica: su itinerario apenas, Mompox, Turbaco, Sabanilla y la escueta desnudez de datos concretos, de mujeres que lo amaron, papeluchos que lo infamaron, y furias que sentía, al perder en los naipes. Ello también nos lo da Cruz Kronfly, pero como sepultado entre tantos puntos de vista mientras sampán se transforma en barco de vapor y la puerta rota, al final, sólo revela, en la parte superior, lo que nos temíamos: un colosal basurero de papeles oficiales, orlas, cintajos y diplomas. Un símbolo obvio del país de leyes y jurisprudencia que sustituiría a su anterior ímpetu guerrero, expulsándolo hacia la muerte y aceptando, como en el mencionado congreso de Bogotá, su renuncia, sin un solo voto en contra. Así tanto Ovalles como Cruz Kronfly cierran el periplo de su «nuevo» Bolívar, resaltando como decisivos no sus discursos iluminados, ni tampoco la minuciosidad legal de sus contradictores, sino el ímpetu irreversible de sus hechos, dictados por una voluntad férrea. Por un Bolívar terrestre y derrotado.

De ahí el énfasis de Cruz Kronfly en su cuerpo: bilis, atrabilis, hastío. Un cuerpo en ruinas para el cual comida y excrementos, bebida y orina, gases y desvanecimientos en el juicio, recalcan su condición humana. Varón de dolores embarcado en «una expedición a ciegas en una noche sin astros» (p. 229). Un Bolívar desmarmolizado que al alejarse voluntariamente del poder, ingresa en un exilio sin regreso, afrenta tras afrenta. El congreso de Venezuela que considera a Su Excelencia causa de todos sus males, no dialogará con el Estado de Colombia (creados ambos por él) hasta tanto Bolívar no abandone su territorio: el padre era repudiado por sus hijos. ¿Cómo no escribir una novela con tal tema?

Así el Bolívar vuelto papel sueña, por última vez, en su peculiar lengua: la corporal lengua con que Cruz Kronfly ha querido volverlo a la vida de nuevo:

> He construido varias repúblicas bajo la idea de una gran unidad continental, pero cuando me alejo del sur rumbo al norte, el país que dejo atrás se pierde y nuevas guerras civiles lo arruinan. Todo esto es una desgracia.
> — Es el destino, señor, la fatalidad.
> — Coño, catire, ninguna fatalidad, hablo de las ambiciones provinciales, de eso que nos está matando.
> — También la fatalidad, general.
> — Quédate con eso, ¡la ambición, la ambición! (p. 306).

Los discursos históricos han sido puestos en duda por el discurso de la ficción. Los «nuevos» Bolívares ven caer las máscaras de todas aquellas ideologías que maquillaban

el desnudo apetito del poder. Diálogos que se confrontan, en la novela de Ovalles. Voz que surge, en medio del basurero retórico en la de Cruz Kronfly: un «nuevo» Bolívar, desnudo y dialogante, va emergiendo de allí.

Pero es otro novelista venezolano, Denzil Romero, nacido en 1938, el que continúa la exploración de esta nueva veta corporal de Bolívar. Su novela, *La esposa del Dr. Thorne,* es una novela erótica centrada en la quiteña Manuela Sáenz, amante del libertador. Aparecida en la misma colección en que Mario Vargas Llosa publicó *Elogio de la madrastra,* la novela de Romero tiene todo el esquematismo (quiebre de lo religioso, tabú del incesto) previsible en un libro de este tipo. Sin embargo, y a pesar de su escenografía rutinaria, los viejos contenidos se cargan de una cierta intensidad al encarnar en figuras célebres. No sólo los padres de la patria, trátese de Bolívar y San Martín, sino de las que sin ironía no podemos llamar madres de la patria sino apenas amantes de la misma: me refiero a Manuelita Sáenz y a Rosita Campuzano, también ecuatoriana, también protagonista de un episodio amoroso con San Martín. Lo que los historiadores colombianos han comentado sobre el papel protagónico, pero entre bambalinas y alcobas, de las Ibáñez, se amplía ahora con estas dos quiteñas de armas tomar. Y, claro está, con el cambio vertiginoso que dos ciudades como Lima y Quito experimentan por aquellos años, ante el torbellino revolucionario.

Pero esta novela, demasiado apresurada y bastante sensacionalista, en su afán de presentarse muy al día, muy profesionalmente desparpajada, replantea el papel decisivo del interlocutor callado de nuestra independencia: la voz de la mujer. Si Manuela Sáenz «descubre una continuidad entre el eros y la política, la sexualidad y el poder» (p. 174) es evidente que dicho poder no sólo le servirá para ser «capitana» del ejército libertador, luego de la batalla de Ayacucho, donde al parecer participó, ni para sorprender «a los pacatos cachacos bogotanos» (p. 128) con mascaradas tan escandalosas como la de incitar al fusilamiento paródico de una efigie de Santander, sino que ella, «mi adorable loca», como la llamaba Bolívar, tenía la suficiente integridad de ánimo y valentía de espíritu para expresar con claridad su rebelión: ante su marido, el inglés James Thorne, en la carta que tantas veces se ha citado pero que no deja de sorprender aún:

> Yo sé muy bien que nada puede unirme a Bolívar bajo los auspicios de lo que usted llama honor. ¿Me cree usted menos o más honrada por ser él mi amante y no mi esposo? ¡Ah! Yo no vivo de las preocupaciones sociales inventadas para atormentarse mutuamente (p. 196).

Bolívar, seductor nato (la francesa Fanny du Villars, la caraqueña Josefina Machado, la ocañense Bernardina Ibáñez, la nativa de Ancash, Manolita Madroño, la que dejando olvidado en su cama un arete de diamantes motivo de que dos edecanes tuvieran que salvarlo a él, el libertador de cinco naciones, de las uñas celosas de Manuela) mantendrá con ella una relación larga, ocho años, conflictiva, y no por ello menos plena. Lo incandescente de sus declaraciones amorosas: «Tú me has hecho idólatra de la humanidad hermosa: de ti, Manuela», «A nadie amo, a nadie amaré. El altar que tú habitas no será profanado por otro ídolo ni otra imagen, aunque fuera la de Dios mismo», no impedirá ni las traiciones ni el hecho de que siga unido a ella hasta el fin. El lazo que los ataba era mucho más fuerte: se llama pasión. Y la retórica amorosa, como la retórica política, se verá súbitamente animada por dicha pasión: cuerpos y rostros reales.

Rufino Blanco Fombona, refiriéndose a la segunda de ellas, la retórica política, dirá: «A veces lo perjudican la ampulosidad oratoria, las remembranzas mitológicas y las figuras heladas, a lo siglo XVIII». Pero esto, a la postre, resulta harto circunstancial: el precio de una época. La sola restitución de estos hechos y estas mujeres no sólo trae consigo la faz obliterada de nuestos héroes: los dota de peso. Nos recuerdan cómo no sólo modificaron su época sino la forma como se hallaron enredados en las minucias cotidianas de una existencia concreta, tan concreta como la economía, la política, o la lucha de clases. No tanto esta novela en sí sino la puerta que abre nos obligan a preguntarnos hasta que punto el fastidio de Manuela Sáenz por Santander y Córdoba cambió nuestra historia o, en otros términos, en qué medida el amor modifica a un hombre. Sólo las novelas pueden responder a tal tipo de preguntas.

La de Denzil Romero, sin lograrlo, comienza a revelar el reprimido trasfondo de una historia que nos parecía congelada. Bolívar, hablándole a Manuela, uniéndose a ella, restituye el fuego que la inflamó. La novela ya fue vivida por Bolívar y escrita por él, en sus discursos, proclamas, cartas y billetes amorosos. Él mismo inventó su propia vida y él mismo la redactó. ¿De qué infancia surgía entonces esa lengua que nuncamás se volvió a oír? ¿De dónde esos labios que, según Alberto Lleras, «produjeron las más elocuentes palabras de nuestra historia»? [1]

Antes de averiguarlo, vale la pena cerrar este capítulo acerca de las tres novelas sobre Bolívar —el Bolívar monárquico de Ovalle, el Bolívar viajero hacia la muerte de Cruz Kronfly, y Manuela Saénz, amante de Bolívar, en la novela de Denzil Romero, novela, por cierto, más centrada en la imaginaria vida erótica de la Sáenz que en su relación con el Libertador trayendo a cuento unas declaraciones de Cruz Kronfly, que revelan la poética de un novelista y de algún modo la voluntad crítica que determinó estos tres textos:

> El personaje más importante del proceso fundacional de nuestro país es Bolívar, quizá de todo el continente por su dimensionalidad, y no sólo por sus ilusiones y su proyecto libertario, sino por su derrota; porque lo que es claro es que en estos países nunca se asumió verdaderamente el propósito que él se hizo: las clases dirigentes que lo siguieron o sustituyeron jamás retomaron sus puntos de vista, es decir, éste parecía ser irrealizable, utópico, digamos marginal; en ese sentido era un personaje próximo a nosotros, es el hombre derrotado, y esa es la visión que me interesaba tratar en mi novela, más allá del héroe, el otro lado de Bolívar [2].

Dejando por ahora la ficción de lado, volvamos aparentemente a la historia.

Educación y disolución

El segundo libro que Germán Arciniegas (1900) ha dedicado a Bolívar, *De San Jacinto a Santa Marta*, busca rescatar dos momentos esenciales de su vida: juventud y muerte. Educación y disolución. La formación de un rebelde, a través de tres preceptores singulares: Simón Narciso Rodríguez, el russoniano enamorado de la naturaleza e in-

[1] *Alberto Lleras: «El congreso de Angostura»,* Boletín de Historia y Antigüedades, *Bogotá, vol. LVI, números 651/653, enero-marzo 1969, pp. 53-57.*

[2] *Umberto Valverde: «Bolívar en novela»,* El Tiempo, *Bogotá, Lecturas Dominicales, 24-V-1987, p. 11.*

fluido por la Ilustración Francesa. Miguel Sanz, el jurisconsulto que se había nutrido de las fuentes populares españolas, trátese de los Comuneros de Castilla o de los aragoneses que mantenían sus fueros y, finalmente, Andrés Bello, casado dos veces con inglesas, y quien nos daría códigos, gramática y fijaría, en odas neoclásicas, una desparramada naturaleza tropical[3].

Tres influjos capitales y una pedagogía sui-generis: cabalgar desnudo o andar a pie, por los Andes, con Voltaire y Goethe como compañeros de ruta. Lo dijo en una ocasión: si no hubiese viajado a Europa, y me hubiese quedado en San Mateo, habría terminado siendo un déspota rural. Sólo que el viaje a Europa lo volvió más americano aún: así lo expresa su carta a Páez, desde Lima, el 6 de marzo de 1826:

> Ni Colombia es Francia ni yo Napoleón... Napoleón era grande, y único, y además sumamente ambicioso. Yo no soy Napoleón ni quiero serlo; tampoco quiero imitar a César; aún menos a Iturbide. Tales ejemplos me parecen indignos de mi gloria. El título de Libertador es superior a todos los que ha recibido el orgullo humano. Por tanto es imposible degradarlo. Por otra parte, nuestra población no es de franceses en nada, nada, nada. La república ha levantado el país a la gloria y a la prosperidad, dando leyes y libertad. Los magistrados de Colombia no son ni Robespierre ni Marat.

Admirable distancia aquella que lo separaba de Europa y que precisamente gracias a Europa le permitía medir el desfase entre su ferviente utopía y la onerosa realidad. Sus tres tutores y la atmósfera romántica contribuyeron a conformar su hazaña.

Durante el terremoto de Caracas y ante la prédica eclesiástica en favor de los españoles, trazó, para siempre, el rasgo que la distingue: «Si se opone la naturaleza a nuestros designios, lucharemos contra ella, y la haremos que nos obedezca». Cuántos poetas románticos dijeron lo mismo y ninguno, salvo Bolívar, vieron cómo ella, en su desmesura, se estrellaba contra tan brutal realidad. Pero tan vasto conflicto, y un desengaño tan profundo como el que rezuman sus últimos días, terminaron por otorgarle una experiencia acerca de estos países y su gente que va mucho más allá de la intuición: es un conocimiento a fondo, su educación fue esa praxis vital. En su discurso ante el Congreso de Angostura (15-II-1819) sentó una de las bases de tal análisis:

> Tengamos presente que nuestro pueblo no es el europeo, ni el americano del norte; que más bien es un compuesto de Africa y América que una emanación de la Europa; pues que hasta la España misma, deja de ser europea por su sangre africana, sus instituciones y por su carácter. Es imposible asignar con propiedad a qué familia humana pertenecemos. La mayor parte del indígena se ha aniquilado, el europeo se ha mezclado con el americano y con el africano, y éste se ha mezclado con el indio y con el europeo. Nacidos todos del seno de una misma madre, nuestros padres, diferentes en origen y en sangre son extranjeros, y todos difieren visiblemente en la epidermis: esta desemejanza trae un reato de la mayor trascendencia.

Y lo que el decía de los países que había liberado provenía, en alguna forma, de sus propias raíces, formación y convicción. Del arduo aprendizaje con que un hombre rehace, en sí mismo, el mundo que lo vio nacer. Alberto Lleras sintetizó así la educación

[3] *Sobre la impresión desfavorable que Bolívar, en su juventud, causó en Andrés Bello ver el curioso estudio de Luis López de Mesa:* Bolívar y la cultura iberoamericana *(1945), Bogotá, Ediciones Tercer Mundo, 1984, 110 pp., que contiene, sobre todo en su primera parte, interesantes juicios sobre el libertador.*

sentimental de este hijo del siglo, estudiaba por Arciniegas a través de sus tres tutores. Dice Lleras:

Cuando Santander asalta el puesto de Paya para iniciar el ascenso (por los Andes) Bolívar habla del paso de las Termópilas. No parece sino que su imaginación tropical y su cultura europea en espléndido mestizaje, le ayudan a disfrazar y olvidar las presentes miserias y padecimientos, y lo conducen a un destino portentoso, un poco obnubilado, pero siempre realista... El discurso inaugural de Angostura, como la constitución boliviana, muestran en el libertador al discípulo de las utopías de don Simón Rodríguez, pero también dejan ver al espíritu prudente y realista que ha padecido, detestado y previsto el desorden americano, la improvisación, la oclocracia, la vanidad y el tumulto como las enfermedades profesionales de la vida pública en el novísimo mundo[4].

Pero es la parte cuarta y final del libro de Arciniegas, titulada: «Vámonos: aquí no nos quieren», la que retoma los días últimos del Libertador y su viaje hacia la muerte, los mismos días que ya vimos tratados en la novela de Cruz Kronfly. Como si en la muerte se esclareciese la vida y la postrer imagen revirtiera sobre las otras, iluminándolas con un fulgor inmodificable. Como si el análisis del adiós fuese más acuciante que el canto de la gloria.

¿Cómo ve entonces Arciniegas este otro lado de Bolívar? ¿Su final? Curiosamente, como un novelista. El presidente de la Academia de Historia apela a sueños y diálogos imaginarios, se apoya en las conocidas frases de Bolívar pero las enmarca en descripciones típicas de su prosa, pone a la muerte a tomar apuntes desde una garita, en las murallas de Cartagena, y salta desde ese presente caluroso que recorre Bolívar en su viaje por el río, hacia sus múltiples pasados. Las 341 páginas de Cruz Kronfly se reducen a 44 en Arciniegas, quien vuelve a recorrer los pasos del Libertador —Mompox, Tenerife, Barranca, Turbaco, Cartagena— intentando efectuar la cuenta y extraer el saldo. Su balance no deja de ser muy americano:

Lo único cierto es la realidad de estos pueblos parados del Caribe, amasados en soledad y calor. Estar aquí sentado en este taburete de cuero, recostado en la pared blanca de cal, recibiendo recados tediosos de Bogotá, groseras cartas de mi propia tierra, hundiéndome en un fondo de chismes y de bochinches. Como si todo viniera a parar en estas miserias (p. 163).

No es el historiador quien habla. Es el propio Bolívar, en el lúcido desvarío de sus postrimerías, revividas por Arciniegas. Sus cartas confirman lo sombrío del diagnóstico: «Esta América es un caos: no se puede hacer lo que se piensa ni pensar lo que se debe... Marchar, en una palabra, a ciegas» (Carta al mariscal Santa Cruz, mayo 1830).

A partir de allí, en el contrapunto febril de una escritura que busca apoderarse de otra, apoyando Arciniegas sus frases en las frases que Bolívar emitió, el proceso avanza en círculos concéntricos de progresiva disolución: la ruina física se refracta en el desastre moral que los circunda. El asesinato de Sucre y el desmembramiento del territorio que soñó unido, liberando el sur para perder el norte. Páez en Venezuela, Obando y López en el Cauca, Santander en Bogotá, Flórez en el Ecuador, Córdoba en Antioquía, La Mar en Perú: el cuerpo de la patria era su propio cuerpo, hecho pedazos. Todo se le escapaba de las manos, en la más amarga de sus quejas: «Últimamente he de-

[4] *Alberto Lleras,* ibídem.

plorado hasta la insurrección que hemos hecho contra los españoles» (p. 157). «Yo estoy viejo, enfermo, cansado, desengañado, hostigado, calumniado y mal pagado. Yo no pido recompensa más que el reposo» (p. 157).

Quien habla de nuevo, a través de Arciniegas, es el propio Bolívar: tenía 47 años. El 8 de mayo de 1830 partió hacia Cartagena. El 17 de diciembre murió en Santa Marta. La historia se nos ha vuelto novela. ¿De qué otra forma, acaso, contarla?

Además, y en el siglo romántico por excelencia, ¿qué otro héroe más prometeico que éste? Un héroe degradado, en un mundo también degradado, buscando valores más altos y más puros. Sólo Napoleón y Washington podrían comparársele, pero Napoleón, en Santa Elena, vigilado por sus cancerberos ingleses y maquinando los fugaces días de su revancha no podía competir, como imagen dramática, con el manojo de huesos que en la quinta de un español recibe al obispo, en vísperas de su muerte, y al irse éste exclama, minotauro irredento: «¿Cómo saldré yo de este laberinto?». El laberinto que eran nuestros propios países creados por él. La documentación se ha vuelto irrisoria ante el dramatismo de las escenas. La linealidad cronológica del viaje se ha roto en el fragmentarismo de los recuerdos. Intensidad teatral: son los cuadros vivos de un muerto. Lo verosímil desaparece ante los 600.000 muertos de las guerras de independencia y los catorce generales españoles que en Ayacucho rinden sus espadas. El mundo de Colón, el imperio que mantuvo tres siglos de coloniaje, se va tornando americano, en la misma medida en que la arqueología de los viejos papeles se ve vitalizada por la fluidez de un cronista que se sumerge en ellos como si este mundo fuera el de su imaginación sin talanqueras. Arciniegas, el periodista-historiador se halla a punto de dar el salto: ya no un reportero que interroga al pasado sino un novelista poeta que habla de amor: «Esta es mi primera cita de amor, señora muerte. Y ella: ya volverá el olor de los jazmines» (p. 186).

Si en el libro de Arciniegas se aspiran jazmines, en un cuento de Alvaro Mutis, sobre el cual volveremos, se trata de naranjos: el aroma de naranjos que inhala por última vez su «alma de huérfano solitario»[5]. Por ahora sólo resta señalar que la educación de este hombre —el hombre que había perdido a su padre a los tres años, a su madre a los nueve, y a su esposa a los veinte— ha concluido, retornando a ese pasado infantil donde todos los proyectos eran factibles, incluso recomenzar la lucha de nuevo, y desde el principio: desde su natal Caracas. Postular, hacia el futuro, un cumplimiento de sus ideales, que la muerte sólo posterga por poco tiempo. De ahí resulta que las formas de abarcarlo, comprenderlo y narrarlo, no podían ser únicamente las de la historia. Su complejidad reclamaba la ficción y el segundo libro de Arciniegas lo atestigua con creces: al Bolívar mundial, al Bolívar americano, al Bolívar contradictorio y corporal, se añade un Bolívar humano en su derrota, grande en su tragedia, de posibilidad y fracaso, de logro juvenil y de muerte precoz. Un Bolívar a punto de convertirse en personaje de novela, «el Colón de la segunda revolución», como termina por llamarlo Arciniegas. Ese Colón, sobre quien en definitiva sabemos tan poco. Ese Bolívar, sobre quien

[5] *El cuento «El último rostro» se halla incluido en Alvaro Mutis:* La mansión de Araucaima, *Bogotá, Editorial Oveja Negra, Biblioteca de Literatura Colombiana, n.º 70, 1985, y abarca las páginas 70 a 93. Por dicha edición cito.*

se ha escrito tanto pero cuyas imagen final aún continúa siendo especular e inaprehensible: la propia nuestra. La que aún continúa haciéndose, y deshaciéndose.

El último rostro

«El último rostro» (1978): así se titula el cuento de Alvaro Mutis, referente a los últimos días de Bolívar, vistos, con borgiano recurso, a través del manuscrito de un coronel polaco, Miecislaw Napierski, quien «había viajado a Colombia para ofrecer sus servicios en los ejércitos libertadores» (p. 71). Fechadas entre el 29 de junio y el 10 de julio, cada una de las anotaciones sintetiza con vigor los postreros juicios del Libertador sobre un continente y quienes lo pueblan:

> Aquí se frustra toda empresa humana —comentó—. El desorden vertiginoso del paisaje, los ríos inmensos, el caos de los elementos, la vastedad de las selvas, el clima implacable, trabajan la voluntad y minan las razones profundas, esenciales, para vivir, que heredamos de ustedes. Esas razones nos impulsan todavía, pero en el camino nos perdemos en la hueca retórica y en la sanguinaria violencia que todo lo arrasa. Queda una conciencia de lo que debimos hacer y no hicimos y que sigue trabajando allí dentro haciéndonos inconformes, astutos, frustrados, ruidosos, inconstantes. Los que hemos enterrado en estos montes lo mejor de nuestras vidas, conocemos demasiado bien los extremos a que conduce esa inconformidad estéril y retorcida (p. 79).

Sus dictámenes son inapelables, marcados todos ellos «por un escéptico fatalismo y un hondo conocimiento de los secretos resortes que mueven a estas gentes»: uno de ellos, la oculta y como vergonzosa nostalgia de los fastos virreinales. Otro, unido al anterior, la dilapidación de la herencia libertadora no sólo en las guerras civiles sino en el mantenimiento de los viejos privilegios esclavistas. Pero más allá de la dolida diatriba contra «los astutos políticos con alma de peluquero y trucos de notario que saben matar y seguir sonriendo y adulando» , el cuento centra su tensión en un Bolívar huérfano, que no halla tierra propia donde morir, ni en América ni en Europa, y que sólo un sueño referido a su adolescencia madrileña halla en esa Madre-Mujer-Amante-España un efímero y desgarrador consuelo, el presagio de una muerte que se define en la claridad atroz del sueño: no puede unirse a ella, sólo le resta ser valiente. Es un mestizo: hombre de ninguna parte. Ni español ni indio.

El autobiográfico laberinto

La nueva novela de Gabriel García Márquez, *El general en su laberinto,* dedicada a Alvaro Mutis, parte de este cuento y así lo reconoce en sus «Gratitudes» finales. También ella enfoca a Bolívar no directamente sino, con tono de crónica de época, a través de un mediador, José Palacios, el más antiguo de los servidores de Bolívar, quien define la opacidad de su amo con una reiterada sentencia: «Lo que mi señor piensa, sólo mi señor lo sabe». Sin embargo algo de él se nos va revelando, mientras recorre el itinerario que ya conocemos, río Magdalena abajo, para ir a morir en Santa Marta. En tal viaje García Márquez desmitifica el perfil romano de sus estatuas y nos lo ofrece, reducido y por ello mismo mucho más grande, en la humana dimensión de sus 1.65 metros. ¿Cuál Bolívar surge de esta primera lectura? Un hombre al cual la vida le había

enseñado «las veleidades del poder» y «la inutilidad de la gloria». Un Bolívar rencoroso ante los agravios, estreñido de vientre, agresivo y mal perdedor en el juego de la ropilla, y admirador de los ingleses. Un Bolívar seductor, bailarín infatigable, hipersensible a los olores, idealista y exaltado, que no creía en lo sobrenatural, y muy quisquilloso ante las opiniones ajenas: convencido, además, de que en Colombia nadie lo quería y que en Caracas ya nadie lo obedecía, y para el cual, con palabras del cuento de Alvaro Mutis que García Márquez retoma y expande, «el sinuoso, opoca y eficaz Santander, sabio en artimañas de leguleyo y dedicado a hacerle el juego al grupo de familias que comienzan a cosechar con avidez los frutos de la independencia» (p. 89) se constituye en su más notorio enemigo.

Un Bolívar, en fin, que para en seco la volubilidad intelectual de los franceses, el absolutismo de los europeos, prevé las 49 guerras civiles que vendrán en lo que resta de siglo, las consecuencias nefastas de la deuda externa y que justifica volubilidades, contradicciones y deslealtades con la firmeza inalterable de un único sueño: la unidad americana. Todo ello aflorando de un cuerpo en ruinas y un alma desencantada.

Pero leyendo más despacio vemos cómo lo singular de este Bolívar caribeño que reniega de los cachacos andinos, viciosos en el hablar, y repudia a Santa Fe de Bogotá, la ciudad taciturna y cubierta de brumas, la ciudad formalista y conservadora, donde quiso edificar su gloria, es que llega a parecerse demasiado al propio García Márquez, no sólo en su rechazo a la ciudad «lejana y turbia», como llama al final a Bogotá[6], ni en su animadversión hacia Estados Unidos, ni en su afán de sacer a la luz lo que el ladino dialecto de los bogotanos y sus maneras relamidas, que «servían más para ocultar que para decir» (p. 46.), mantenía reprimido, sino con su obsesión, tantas veces puesta de presente, por la soledad del poder y su eclipse último, entre los estragos de la vejez.

En cierto momento de la novela García Márquez habla de Bolívar como un hombre «abrumado por la mayor cantidad de gloria que ningún americano vivo o muerto había merecido jamás» (p. 46). ¿Qué tentación, entonces, para un novelista apoderarse de algún modo de esa gloria y añadir a su reflexión sobre los áridos mecanismos del poder, la historia de quien los tuvo todos y ahora, en un último sobresalto de su movilidad perpetua, ve cómo ellos desaparecen, en una hipotética campaña para reiniciar de nuevo la independencia que agoniza, en la misma forma que agoniza su cuerpo?

[6] *No intento un análisis literario ni menos histórico de la novela, que tantas reacciones ha suscitado. Busco situarla apenas en el contexto de los libros aparecidos sobre Bolívar en los últimos años, entre ellos el de Fabio Puyo, un sintético breviario histórico que sirve de apoyatura a la ficción de García Márquez. Sobre los dos niveles de la misma, el histórico y el novelístico, sus superposiciones, cruces y conflictos, son de interés las reseñas de Antonio Caballero («Un libro escrito con una sola mano»,* Semana, *Bogotá, n.º 358, 20-III-89, pp. 34-35) donde se dice; «el haberse ceñido al rigor histórico absoluto encierra a la novela en el callejón sin salida del didactismo y la monotonía» y el de Cristina Piña («En el laberinto»* La Gaceta, *Tucumán, 14-v-89, p. 3, 4.ª sec.) el cual señala cómo «el autor somete imaginación y lenguaje a las marcas discursivas propias de la historiografía liberal, lo cual determina que literariamente, este segundo relato (el histórico), que por desgracia es el hegemónico, adopte todas las convenciones lingüísticas temporales y de presentación del espacio y los personajes, propias de la novela decimonónica».*

Sobre los aspectos históricos ver Germán Arciniegas: «Bolívar y Urdaneta», El Tiempo, *Bogotá, 30-III-89, p. 8A, y Carlos Lemos Simonds: «El fin de una amistad» (Bolívar y Santander) en* Credencial, *Bogotá, n.º 30, mayo 1989, pp. 17 y 19.*

Por ello el hombre que aguarda en vano un pasaporte y trata inútilmente de cobrar una libranza de 8.000 pesos contra la Tesorería de Cartagena, se une, a nivel del manejo de la anécdota, con el coronel al cual nadie le escribe, con el general Aureliano Buendía que perdió todas sus guerras, con el dictador insepulto en su palacio lleno de vacas y con el buque que navega, Magdalena arriba y abajo, eludiendo la peste con su carga de amor. Y el Bolívar que recorrió dicho río cuatro veces se trueca en el García Márquez que lo navegó once veces en su adolescencia y que ahora, pasando de los sesenta años, recrea en este texto su polémica relación con la historia de Colombia, Bolívar sigue incitando a la autobiografía. Como el mismo García Márquez lo dijo en su entrevista en *Semana:* «La única debilidad que me reconozco es que es un libro vengativo contra los que le hicieron a Bolívar lo que le hicieron»[7]. Por lo cual quizá Plinio Apuleyo Mendoza, comentándolo, se pregunta: «¿Un viejo ajuste de cuentas hacia la antigua ciudad virreinal cuyas ínfulas siempre lastimaron al costeño pobre que fue Gabo cuando joven? A lo mejor, aunque se trataría de una reacción inconsciente —de un inconsciente colectivo, costeño— que en el caso del libro se apoya, es cierto, en hechos históricamente objetivos»[8].

De ahí los dos discursos del libro, el histórico y el novelístico, el autobiográfico y el creativo, y la fusión de los mismos en un único producto: el de la novela histórica. Apoyada en el documento, socializada en un ámbito democrático y alfabeto, en el cual el lector se identifica imaginariamente con gestos e ideales posibles, la novela histórica de la época romántica hallará su fuente en los orígenes mismos de una comunidad, analizando la conformación de su identidad. Típico producto, como dice Noé Jitrik, de «una generalizada ansiedad por el presente»[9] en el cual el hecho histórico va siendo desplazado por la peripecia del protagonista: no de dónde se procede sino quién se es. Dicha novela, al pasar a América, hará de su búsqueda no tanto la social y clasista sino la de una legitimidad nacional. La ficción como persuasión. De allí la fascinación que sobre ella ejercen no los héroes secundarios sino los personajes principales: Pancho Villa o el dictador Francia, Henri Christophe o Bolívar. La novela histórica, producto romántico, se ejerce sobre una historia que es fundamentalmente una historia del poder, consustancial, por cierto, a la problemática del Estado. Sólo que su rasgo predominante, como anota Jitrik, «es que pone el acento en el carácter didáctico del elemento trágico». «Lo trágico se constituye sobre lo que es invariable en la historia a partir de una acción imaginaria sobre lo ya sabido. En esta filiación, no resulta sorprendente que todo protagonista de novela histórica sea trágico».

Bolívar, el héroe trágico, ha desplegado así sus íntimas desarmonías sobre un drama más vasto: el drama de la independencia americana. Estos libros contribuyen a esclarecerlo, retomando la justa observación del propio analizado: «Para juzgar a las revoluciones y a sus jefes, debemos observarlos desde cerca y juzgarlos desde muy lejos». Só-

[7] *María Elvira Samper: «Es un libro vengativo»,* Semana, *Bogotá, n.° 358, 20-III—89, pp. 26-33.*

[8] *Plinio Apuleyo Mendoza: «Rumbo a la muerte»,* El Tiempo, *Bogotá, 20-III-89, p. 5A.*

[9] *Noé Jitrik: «De la historia a la escritura. Predominios, disimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana», en su libro* El balcón barroco, *México, U. Nacional Autónoma, 1988, pp. 49-74.*

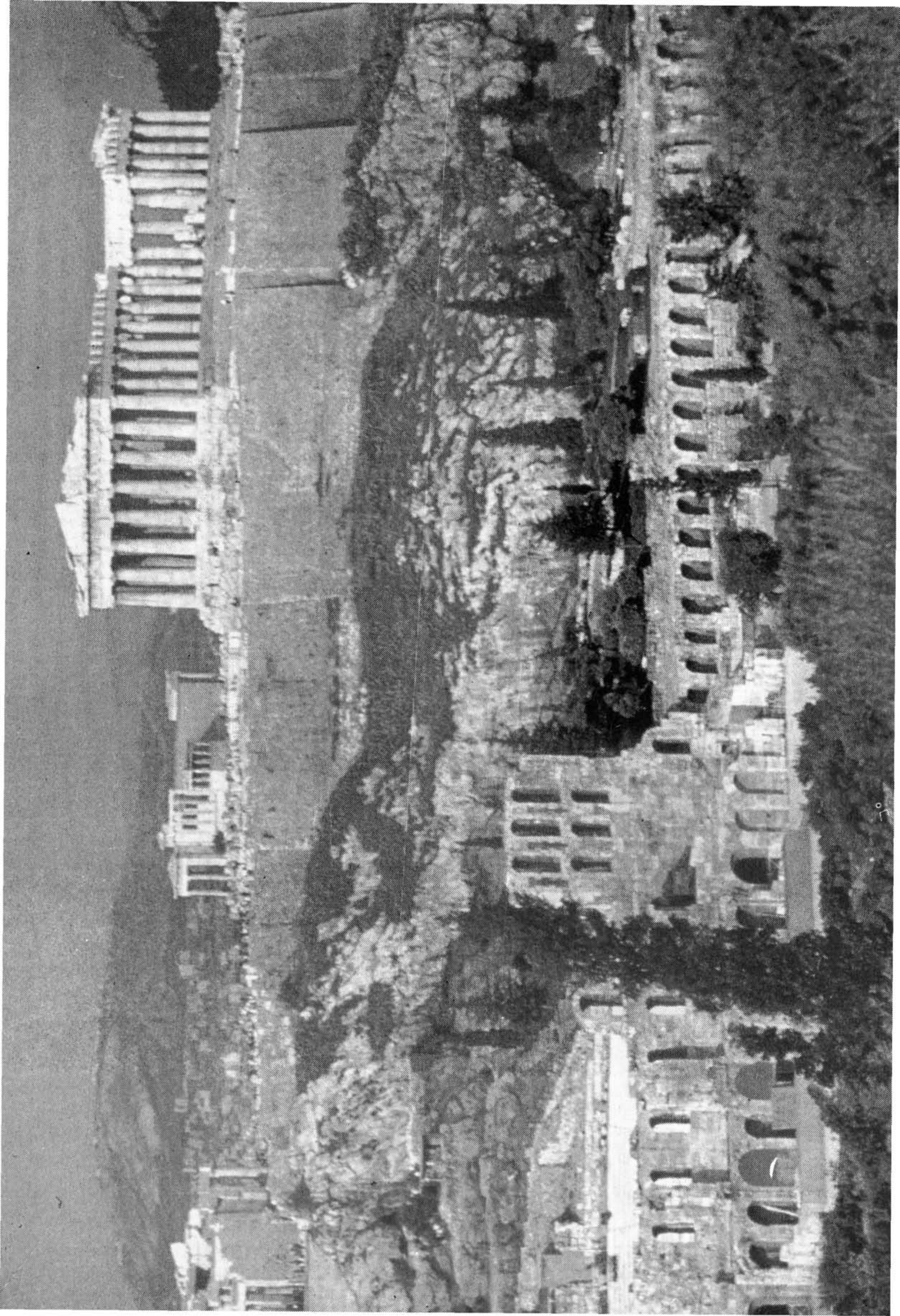
lo que todo juicio sobre Bolívar es un juicio sobre nosotros mismos: aún está vivo. Gracias a estos libros lo vemos de cerca. ¿Ya estaremos a tiempo para juzgarlo desde muy lejos? [10]. Sólo que tal cercanía no disminuye su grandeza. Por el contrario: la acrecienta. Hace real nuestro afecto.

Juan Gustavo Cobo Borda



Retrato de Bolívar, óleo de la pintora cubana Rita Matilde de la Peñuela, de mediados del siglo pasado

[10] *Para un análisis de la retórica bolivariana ver Simón Bolívar:* Discursos y proclamas, *compilados y prologados por Rufino Blanco Fombona, Buenos Aires, El Cid Editor, 1978, cuya lectura demuestra la eficacia práctica de su verbo romántico y los remanentes neoclásicos del mismo. Un muy perspicaz análisis de «La imagen argentina de Bolívar, de Funes a Mitre», es el de Tulio Halperín Donghi en su libro* El espejo de la historia, *Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1987, pp. 113-39.*



Los soles griegos

Un cuerpo como una isla

Verte desnuda es
recordar la tierra
Federico García Lorca

Por las arduas colinas de tu cuerpo
van mis ojos desnudos contemplando
los tersos panoramas, precipicios
y el bosque primordial que mi deseo
exalta en la constante ceremonia
de mirarte, llamarte desde el fondo del ser,
de contemplarte como se ven los campos en otoño
o las vertiginosas catedrales erguidas en la niebla
y entrevistas en la región sin nombre de la aurora.
Eres como una isla, te rodeo
y me ajusto a tus formas.
Me impide hacerles modificaciones
el antiguo temor de hacerte daño.
Por eso me mantengo en tus orillas
y tierra adentro sólo van mis ojos.

Presencias en Dafni

a Selma Ancira

Si usted se cubre un
ojo, la mirada del
Pantocrátor se dulcifica
Ianis Kanenas

La mañana con pájaros
y viento comedido
tenía un dedo en los labios:
«para llegar a Dafni
hay que bajar la voz».

Piedras grises, mosaicos
ardiendo bajo el sol.

El alto Pantocrátor
fulminando sin furia.

Nace el señor,
la virgen, presentada en el templo,
tiene en las manos tensas
algo premonitorio.

En los muros, la historia
de los tiempos judíos
se ponía los colores
y rostros de Bizancio.

Afuera, el dios Apolo
danza entre las columnas;
en las aguas del pozo
su canción sumergida.

Arde Dafni en el día,
el Pantocrátor rige,
se despereza Apolo
y una brisa de albahaca
nos llega de la tierra.

La mañana en Andros

El viento recorrió toda la noche
su invisible camino,
gimió, rompió ventanas, abrió puertas.
Era el viento del este, un viento turco
cargado de iracundia.
La isla navega con su azul cicládico
en las dulces ventanas.
No hay un momento en que no asome el mar.
Todo es mar, es cielo reflejando
la presencia del mar.
Un mar tan suave
que ni el viento logra
inquietar sus entrañas,
un mar que muestra
todos sus secretos

y los daños causados
por el hombre.
Andros se queja del amargo viento,
pero respira en calma
en los brazos del mar.

Pasando por Meteora

De pronto, de pronto el frenesí nos dejará, cesará de correr por esos canales rojos de nuestra vida que con tanta frecuencia ha recorrido, y otra clase de gusano roerá esa gran vid de la cual se nutría.
Thomas Wolfe

Como si al despertar no conociéramos
el cuerpo que nos une con la tierra;
como si al caminar ya no escucháramos
nuestros antiguos pasos;
como si al saludar ya no encontráramos
la certidumbre del conocimiento;
como si nuestra casa, de repente,
fuera una circunstancia hostil y muda;
como si nuestras gentes, con súbita actitud,
nos olvidaran...
Así unos días del año nos sentimos
y bajamos los ojos
e inclinamos el torso,
nuestras manos se aferran
a los muros del aire.
Flotamos...
y la vida nos deja en la caída.
¿Hacia dónde caemos?
¿en qué agujero inmenso se hundirá nuestro cuerpo?
¿y quién podrá salvarnos?
¿quién, en esta mañana y en esta tierra ajenas
nos tenderá las manos, detendrá la caída?
Nadie. Sólo nosotros, sólo lo que hemos sido,
los días acumulados con sus flores serenas,
con las santas muchachas de mirada segura,

los paseos por el bosque, las sabias madrugadas
descubriendo el suntuoso resplandor de la carne.
El frenesí está muerto y las manos lo extrañan,
pero no volverá.
¿Vendrá después el viento a destrozar las ramas,
quedará sólo el miedo con sus garfios nocturnos?
No... no sabemos nada...
tan sólo que la vida sabe lo que ignoramos.
Nuestros pasos olvidan las curvas del camino.
Perplejos, agotados, mas con ganas de vida,
ese viento incesante nos lleva entre sus manos.

Delfos, la voz cambiada

En memoria de Yorgos Seferis

Más que el templo de los atenienses
o las columnas truncas
o el graderío extendido
en lo alto de los montes
aquí reinan los ecos.
Las montañas dramáticas
repiten sin cesar
esas palabras
que lanzamos al viento.
Regresa nuestra voz
y no es la misma.
Algo en el viaje
le cambió el sonido.
No es la misma palabra
y no entendemos
la que regresa el eco.
Ahí, en esa palabra
cambiada por los montes,
está la predicción.

Mujer dormida

Nuestras vidas son los ríos
Jorge Manrique

Desde aquí veo tu casa
rodeada por el aire
de esta mañana lívida.
Veo tu puerta cerrada
y el balcón entreabierto,
siempre entreabierto
para librarte de los sueños malos.
Me asomo y veo tu cuerpo
entre las sábanas,
siento su respiración lenta.
Todo está vivo.
La sangre cumple su trabajo
y transcurre sin prisa
por tus sienes
para que tú te duermas.
Miles de vidas viven
en un solo, prodigioso segundo
de ese tiempo tan diferente al tiempo
que nos manda a la calle
y nos dicta sus leyes,
nos obliga a correr
y va pasando
como pasan los ríos.
Siento tu desnudo
creciendo en la cama.
Un cuerpo dormido
nos entrega la paz del mundo.
Me voy sin hacer ruido.
Te dejo en el país
construido por el sueño.
Al irme siento que sonríes.
Los ángeles del otoño,
con un dedo en los labios,
le ordenan a la vida
que no te despierte.

Lunes de invierno

La noche
y los maduros corazones
con esa oscura carga
de todo lo omitido,
pesan sobre las almas.
Una luna violenta
se oculta
entre los árboles.
Esta visitación
nos sobresalta.
No es época de luna
y nada espera
el corazón
que pesa
y no se calma.

Atenas
está llena de luna
en este invierno suave.
Ay, otras lunas
vieron los ojos jóvenes,
otras lunas violentas,
sumergidas
en las nubes de fuego.
Esta luna nos pesa
y los maduros corazones
recuentan
sus pasiones incumplidas.

Hugo Gutiérrez Vega

La medicina española de los siglos XVI, XVII y XVIII y su influencia en Colombia*

A todos mis amigos colombianos

Cuando mi buen amigo, el doctor Humberto Rosselli, tuvo la amabilidad de invitarme a participar en la Primeras Jornadas Colombianas de Historia de la Medicina, patrocinadas por la sociedad que ostenta ese nombre y, que en estos días, cumple su segundo aniversario, surgió en mí una doble sensación de agradecimiento y perplejidad.

Agradecimiento, en primer término, porque la gentileza del insigne presidente de esta sociedad que reúne a cuantos de uno u otro modo se dedican a escudriñar el pasado de la medicina, esa gentileza, digo, me permite la dicha y me otorga el honor de visitar por vez primera esta tierra que ostenta hoy un nombre bien caro para los españoles, así como conocer a los hermanos colombianos, compartir con ellos unas jornadas de trabajo y establecer unos lazos de amistad y camaradería, de los que tan precisa está esa cacareada y tantas veces desorbitada hispanidad que nos programan. Agradecimiento por algo más: hace algún tiempo, en ocasión similar a ésta dije que así como el viejo adagio expone que un hombre no alcanza cabalmente su condición genérica en plenitud en tanto que no ha plantado un árbol, ha engendrado un hijo y ha escrito un libro, tengo para mí que, referida al español, esa hombreidad no logra toda su amplitud más que después de haber pisado, allende el mar océano, las tierras americanas. En dos ocasiones diferentes he tenido el privilegio de visitar y conocer este continente. La República Argentina, sobre todo, se me ha abierto cordialmente en toda su extensión, desde las tierras exuberantes, lacustres y andinas de belleza inimaginable de San Carlos de Bariloche, al sur, hasta las tierras misteriosas, embrujadas diría, de Humahuaca, Purmamarca y Jujuy, ya en el límite norte del país, besando a Bolivia. Y a lo largo de esas tierras, y muy especialmente en Buenos Aires, en La Plata y en San Pedro de Jujuy, la pobre voz de este español ha resonado en pregón de amistad y afán de humanismo. Y ahora Colombia viene a concederme, a profundizarme, ese privilegio de sentirme más hombre entre vosotros y más español junto a vosotros. Por todo ello, gracias, pues.

Pero decía, al iniciar mis palabras, que a ese agradecimiento se le unía la perplejidad: una perplejidad personal, en cuanto a la idoneidad de que, de toda la escuela de Madrid, fuese yo la persona que aquí había de representar a los historiadores de la medici-

* *Conferencia pronunciada en Bogotá, en la Sociedad Colombiana de Historia de la Medicina.*

na; y una perplejidad profesional, en cuanto al tema de esta conferencia, amablemente sugerido por Humberto Rosselli. En efecto, de la medicina española en el mundo moderno, esto es, en los siglos XVI, XVII y XVIII, algo sé y algo podré deciros; ahora bien: la influencia que esa medicina haya tenido en vuestra Colombia , ¿quién soy yo para exponerla? Os haré una confesión: el historiador español —yo al menos así lo siento— que llega a América, vive esta circunstancia como esa familia, uno de cuyos miembros abandonó un día el solar paterno, cargado de tradición, de usos y de costumbres, y arraigó lejos de los suyos, y creó un nuevo hogar e incorporó nuevos hábitos. El azar permite un día que se produzca el reencuentro. Y en ese reencuentro, los que quedaron no son capaces de explicar al ausente la influencia que el peso de lo heredado posee en su nueva vida, sino que ávidamente inquieren, preguntan, y es éste, el hermano alejado, el que en conversación pausada y entrañable va narrando su modo de existencia y recordando sus raíces, quizás olvidadas.

Así veo yo mi misión en estos instantes. Vengo a recordar, junto a vosotros, lo que la medicina española fue durante la modernidad europea, sus glorias, sus defectos; todo ese conjunto de ideas, creencias y saberes que los hermanos pródigos trajeron hasta acá, en aquellas naos que constituían su ventura y su aventura, que tantas veces labraron su desventura y tantas otras venturosamente les permitieron arraigar hasta llegar a esta realidad del siglo XX, manteniendo sutilmente la trama a lo largo y a lo ancho de ya casi quinientos años. Y con curiosidad noble vengo después a conversar con vosotros y a que me mostréis qué se hizo de aquella medicina, en el detalle de un institución, en el mantenimiento de una práctica, en el olvido de un hábito. Porque debo comenzar por confesaros, y concluyo así esta larga introducción, que es muy poco lo que se de vuestra historia de la medicina, y aparte de las publicaciones de Ricardo Gutiérrez Lee, Ibáñez, Ucrós y Corpas, de las que mi única referencia la debo al doctor Rosselli en vuetro boletín, lo poco que sé lo debo a los libros, cito por orden cronológico, de Luis Augusto Cuervo, de Alfonso Bonilla, de Augusto Echeverri, de Andrés Soriano y de Humberto Rosselli. Lo cual supone que vengo hasta vosotros con sed de aprender y de llevarme luego a mi patria, con lo aprendido, el conocimiento cabal de la medicina colombiana de la conquista y de la colonia.

Una de las más bellas palabras del idioma castellano es la de *nostalgia.* Procedente del griego, los dos vocablos que la constituyen, *nostós* y *álgos,* expresan el dolor ante el retorno imposible. Esa nostalgia debía sentir el granadino Gonzalo Jiménez de Quesada cuando, al pisar esta tierra que ya habían hollado las plantas de Alonso de Ojeda, Juan de la Cosa y Américo Vespucio, pensando en su patria entrañable, dio el nombre de Nuevo Reino de Granada al estado de Bocatá, y el de Santa Fe de Bocatá a su capital.

¿A dónde llegaban estos españoles que la historia y vosotros mismos denomináis conquistadores y que a mí, personalmente, me complacería considerar sembradores? Llegaban a Bocatá y a Tunja, y se encontraron con unos indígenas en posesión de dos seculares tipos de cultura aborigen, la chibcha en las regiones andinas, la caribe en las costas y valles de los grandes ríos. Y frente a la imposible comunicación en un lenguaje extraño, lo primero y más fundamental que estos españoles trajeron, único puente posible de unión y transferencia de culturas, fue la lengua, esa lengua que hoy nos permite entendernos en Bogotá y en Quito, en Méjico y en Madrid. Hace ahora ochenta

años, un español ilustre, Miguel de Unamuno, escribía a este respecto que «en América desarrollará la española, la raza histórica, la que tiene por sangre la lengua, potencialidades que aquí se ajan y languidecen atrofiadas por la falta de uso». Se refiere don Miguel a ese patriotismo de la lengua, a ese espíritu vivificante de la raza hispana, tan entroncado en su alma atormentada y que años más tarde le permitirían escribir uno de los más bellos sonetos de nuestro idioma, aquel que concluye con los tercetos:

Y esta mi lengua flota como el arca
de cien pueblos contrarios y distantes,
que las flores en ella hallaron brotes
de Juárez y Rizal, que ella abarca
legión de razas, lengua que a Cervantes
Dios le dio el Evangelio del Quijote.

Y con la lengua, los navegantes trajeron la religión cristiana, una religión entonces agónica —en el sentido unamuniano del término— por los influjos de Trento, por los recelos de apertura luterana, pero inflamada de caridad, materialmente expresada en la erección de hospitales con una orientación primera más agapética que asistencial, y que en este virreinato de Nueva Granada, sólo en el siglo XVI, dio lugar a las fundaciones religiosas —especialmente de sanjuanistas, bethlemitas e hipólitos— bajo la advocación de San Pedro, Santa María la Antigua, San Lázaro y Santa Marta. Y con la luz de la caridad, el oscurantismo del recelo: el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición se implantaba en Cartagena de Indias en febrero de 1610: bien sabe de ello y de su participación en la persecución de los orates, nuestro común amigo Humberto Rosselli.

Algo más trajeron consigo los españoles que por vez primera desembarcaron en América: con ellos llegaba una serie de enfermedades, desconocidas en este suelo, y que por diferencias de inmunidad dieron lugar a graves epidemias entre los indígenas con la subsecuente mortalidad: la influenza, la viruela, el sarampión, la escarlatina, quizá la lepra y la tuberculosis. Pero justo es reconocer que con estas enfermedades, también llegaron las medidas preventivas que intentaban limitar su expansión. Recordemos que la primera cuarentena marítima fue ordenada en Santo Domingo en 1519, para evitar la extensión de la viruela. Y es justo también, en este momento, aludir, en salto que nos deja en el límite cronológico del período que estudio, a la epopeya de José Salvany en la expedición de la vacuna, esa expedición inverosímil, iniciada en 1803 por la amenaza de una epidemia de viruelas en Santa Fe, y si cuya gloria principal corresponde a Francisco Javier de Balmis, director de la empresa, no menor relieve alcanza por ello la figura del cirujano del Colegio de Barcelona, que formó parte de la misma como subdirector, y cuya aventura discurre en buena parte por estas tierras. Salvany, en efecto, fue encargado de efectuar la profilaxis en todo el reino de Santa Fe, Perú y Buenos Aires: el naufragio a poco de partir del puerto de la Guayra, la llegada a Barranquilla el 16 de mayo de 1804 y a Cartagena una semana más tarde; la penosa navegación remontando el río Magdalena; Narres en el mes de septiembre, Villa de Honda el 12 de octubre. Y luego, ya por tierra firme, Mariquitas, Guaduas y al fin Santa Fe de Bogotá el 18 de diciembre, con una haber de 56.327 vacunaciones en el trayecto y la pérdida de un ojo por el propio Salvany. Luego, tras una estancia de tres meses entre vosotros, la ruta de los Andes a la búsqueda de Quito primero, de Lima más tarde, hasta

penetrar en 1808 en el virreinato rioplatense, para morir en La Paz en fecha desconocida, tras haber practicado más de doscientas mil inoculaciones.

Aunque no fuesen escritas para él, pienso que las estrofas de Manuel José Quintana pueden serle a él aplicadas. Como obedeciendo a la inspiración del poeta que parecía presentir los acontecimientos, en tierras bolivianas halló el reposo:

> ... no tornes,
> no crece ya en Europa
> el sagrado laurel con que te adornas.
> Quédate allá, donde sagrado asilo
> tendrán la paz, la independencia hermosa;
> quédate allá, donde por fin recibes
> el premio augusto de tu acción gloriosa.

España trajo hasta Colombia la lengua, la religión, las enfermedades hasta entonces desconocidas, su prevención. Pero algo más traía; envió también en sus barcos y con sus hombres el saber médico de su época. Lo cual requiere más reposada consideración.

Al pisar tierra colombiana, al adentrarse en su paisaje, navegar sus ríos, cruzar sus montañas, los españoles hallaron unas culturas a las que pertenecía un modo de entender y tratar la enfermedad: si quisiéramos reducir la expresión a sus componentes últimos y más radicales, podríamos decir que encontraron aquí empirismo y magia. Lo cual evidencia, dada la escasez de médicos universitarios que por entonces —me estoy refiriendo a la época de la conquista— llegaron de América, la situación compleja que en principio crearía el enfrentamiento de esta medicina popular, empírico-mágica, con la actuación osada de muchos hombres sin posesión de otro título que aquella su temeridad, y sin más saberes que su interpretación supersticiosa de la enfermedad, que daría ocasión a la práctica general y generalizada de las más diversas layas de curanderismo.

Junto a estos curanderos, comenzaron por supuesto a desembarcar médicos doctos. Y aquí quiero hacer una aclaración, rogando perdón de antemano si mi inveterada condición de *dómine* me hace adoptar una actitud, muy lejos de mi ánimo, profesoral: suele decirse que el primer médico universitario que acompañó a Cristóbal Colón en su segunda expedición, el año 1493, el doctor Alvarez Chanca como es bien sabido, se hallaba en el Darién en torno a 1514. La fina investigación de Juan Antonio Paniagua entre nosotros evidencia que ello no es posible, ya en este segundo decenio de la centuria Alvarez Chanca, enfermo y viejo, concluía en Sevilla su tarea publicista.

Pero si no Alvarez Chanca, otros médicos españoles desembarcaron en la conquista. ¿Qué titulación poseían? Hasta iniciarse la segunda mitad del siglo XVIII, el ejercicio profesional de la medicina estuvo regido en España por las tradicionales disposiciones de los Reyes Católicos y de Felipe II, que establecían dos clases de galenos: los médicos o físicos, encargados de la asistencia de las enfermedades internas, y los cirujanos, ocupados de los afectos externos. Ambas ramas de la ciencia de curar habían de probar su capacidad y suficiencia ante el Tribunal del Protomedicato, cuyo origen se remontaba a una disposición de los Reyes Católicos del año 1477. Existían además, como clases subalternas, los barberos o sangradores y las comadres o parteras.

Dentro de la profesión quirúrgica se distinguían los cirujanos latinos, creados por una pragmática de Felipe II, con formación universitaria, y los cirujanos romancistas, cuyos mínimos estudios se suplían con una certificación de práctica que les permitía

pasar a los exámenes. En cuanto a los médicos, bastaba obtener el grado de bachiller en una universidad, para que con dos años de práctica al lado de un profesor legalmente autorizado, se les admitiese a examen de reválida ante el Protomedicato, obteniendo los títulos de licenciado y doctor. Quiere ello decir que incluso en las universidades denominadas «menores», que no contaban con cátedras médicas, era factible la otorgación de títulos que permitían el ejercicio de la medicina.

Ello nos pone sobre la pista de lo que en América iba a ocurrir recién iniciada la conquista: el simple aprendizaje junto a un médico graduado bastaba para el ejercicio profesional. Poco después, comienza la erección de universidades: sabemos que en 1530 se funda la de Santo Domingo, con privilegios para otorgar grados de medicina, aunque no ofreció enseñanza hasta después de la Independencia. En 1551 funda Carlos V la Real y Pontificia Universidad de Méjico, según las constituciones de la de Salamanca y con los privilegios de ésta, conferidos por una bula de Pablo IV cuatro años después, siendo la primera de América en ofrecer enseñanza médica con la creación de una cátedra de medicina en 1578. La Universidad de San Marcos, de Lima, es coetánea de la mejicana. La introducción del Protomedicato de las Indias tiene lugar el 11 de enero de 1570, a imagen del castellano. Desde entonces la institución regulará los problemas médicos, informará de los profesionales de la medicina, vigilará su ejercicio, relacionará hierbas, árboles, plantas y semillas y se vinculará estrechamente con las universidades al resolverse el año 1646, por Felipe IV, que el protomédico sea el catedrático de prima de medicina.

Mas tardía y accidentada es, sin embargo, la historia de vuestra primera universidad, que apasionadamente he intentado seguir a través de los documentos originales ofrecidos por el padre Ajo en su *Historia de la universidades hispánicas.* En 1573, los dominicos de la provincia de San Antonio del Nuevo Mundo solicitan de Felipe II la declaración de universidad de los estudios de su convento del Rosario de Santa Fe; siete años más tarde reiteran la petición, ahora por vía eclesiástica, logrando la autorización del Papa Gregorio XIII, en junio de 1580, que permite la fundación de la Pontificia Universidad. Parece ser que en 1615 comienza a funcionar con cátedras de teología y artes, pero sin colación de grados. Significa ello que a lo largo del siglo XVI los médicos titulados procedían exclusivamente de España, bien fuesen venidos del Viejo Mundo, bien, caso más singular, se tratase de nativos que acudieron a España consiguiendo allí sus grados, como sucedió con el criollo de Santa Fe Juan López, que al parecer se graduó de médico en Salamanca el año 1584.

Durante el siglo XVII, la situación en España se mantiene similar: junto a las universidades que poseen cátedra de medicina, existen centros universitarios menores que otorgan títulos médicos sin disponer de enseñanza de tal saber. Una pragmática de Felipe III, del año 1617, recoge la denuncia de este hecho y ordena que en adelante no se otorgue grado de bachiller más que en las tres universidades principales de Salamanca, Valladolid y Alcalá o en aquéllas en las que, al menos, existan cátedras de prima, vísperas y cirugía y anatomía.

Por esta época se inicia en Santa Fe una dolorosa controversia, que habrá de repercutir en la vida intelectual del país a lo largo de la centuria. El año 1608 Gaspar Núñez lega 30.000 pesos y la fundación del Colegio de Santo Tomás a los dominicos, con la

condición de que pasen a éste los privilegios universitarios conferidos por la bula gregoriana de 1580, condición aceptada por el pontífice entonces reinante, Pablo V. Pero la Compañía de Jesús interviene, alegando que el legado de Núñez pertenece a los jesuitas, ya que desde 1604 contaban con su promesa de hacerles un colegio para enseñanza. La Audiencia de Santa Fe no decide y el pleito pasa al Consejo de Indias, que en enero de 1610 ordena la erección del colegio por parte de los dominicos, pero sin universidad. Ambas partes recurren y el pleito prosigue durante más de un decenio, con fallo favorable para los jesuitas por parte de la Audiencia, en 1621, y para los dominicos, que apelan, por parte del Consejo de Indias en 1630.

Entre tanto, y a la par que tienen lugar estas vicisitudes legales, los jesuitas, basándose en la bula pontificia primera, piden al Rey, en 1613, la facultad de graduar, lo que años después, amparado en la pragmática antes citada, concede Felipe III a ambas órdenes religiosas. Tanto San Bartolomé como Santo Tomás pueden graduar, y de hecho comienzan a hacerlo, incluso en medicina, como es el caso de los jesuitas en 1636, en cuyo colegio de San Bartolomé inicia la enseñanza el protomédico Rodrigo de Andrade. Entre tanto, y con la sentencia favorable del Consejo de Indias, los dominicos, en posesión del legado Núñez, erigen la universidad en su colegio, con el privilegio de tener todas las facultades, aunque de momento sólo funcionen las de teología y artes. Los jesuitas, por su parte, siguen confiriendo también grados *intra claustra.* Pero en España llegan a los virreinatos sucesivas disposiciones reales que quieren evitar —recuérdese— el abuso en todo el imperio: así, en 1655 decide el Consejo de Indias que ninguna de las dos órdenes entre en posesión de la universidad ni, lo que es más importante, confiera grados, con expresa prohibición a los dominicos de graduar en derecho y en medicina como venían haciendo. A la par, Roma, totalmente divorciada en sus acuerdos de la legislación del Consejo, por bula de Inocencio X fechada en 1665, reafirma la erección canónica gregoriana del convento dominico como universidad *studii generalis,* con todas las facultades para otorgar grados en ellas y el disfrute de todos los privilegios de las hispánicas de su clase. El Consejo de Castilla duda; en 1681 un auto suyo declara que tanto jesuitas como dominicos confieran grados *intra claustra* en aquellas facultades que posean cátedras. Cuatro años después un nuevo Papa, Inocencio XI, concede a la Universidad de Santa Fe todos los privilegios universitarios anteriormente otorgados a la de Manila, erigiéndola en universidad pública. A la par, suprime todos los privilegios de la Compañía de Jesús, y aunque el Consejo de Indias insiste en que ambas órdenes religiosas mantengan su equiparación, el Papa no vuelve ya de su acuerdo.

Junto a los médicos españoles o graduados en España, y junto a aquellos otros tan azarosamente titulados en la universidad que no acaba de configurarse, otra posibilidad de formación profesional existió en la Santa Fe del siglo XVII. En efecto, aparte del convento dominico y la fundación Núñez, la orden de Predicadores poseía el Colegio Mayor del Rosario, fundado en 1645 por al arzobispo Torres, según el modelo del Colegio Mayor salmantino del Arzobispo, y para el que en ese mismo año solicitó la referida orden religiosa autorización para formar treinta colegiales, la tercera parte de ellos de medicina. Una Real Cédula se la confiere, pero no en forma universitaria, sino tan sólo colegial. Los dominicos, en hábil maniobra, intentan unir el colegio a sus otras

instituciones universitarias, lo que determina que su fundador lo transfiera al clero secular en 1654, aunque siempre conservará su claro carácter tomista.

Con la Ilustración, la enseñanza de la medicina va a reformarse; pronto lo veremos. En España, y pese a la legislación que lo impide, siguen existiendo universidades que conceden grados sin cursarse en ellos estudios médicos. Pero dos novedades van a imperar en este siglo de las luces: de una parte, la creación de los Colegios de Cirugía —el de Cádiz en 1748; el de Barcelona en 1760; el de Madrid en 1787—; tempranamente, en 1768, se creará en el Real Hospital de Indias de Méjico una Escuela de Cirugía; algo después, en 1808, Hipólito Unanue levanta en Lima el Real Colegio de Medicina y Cirugía de San Fernando. Estas creaciones dan lugar, de hecho, a la separación entre los estudios de medicina y de cirugía, a la dignificación de la facultad quirúrgica y, con un sentido pragmático y moderno, a la formación de cirujanos cultos y eficientes, al servicio de la Armada, del Ejército y de la población civil en su conjunto. Las ordenanzas dictadas para el Colegio de Cádiz, en 1791, establecerán que los cirujanos salidos de sus aulas están facultados para el desempeño tanto de la cirugía como de la medicina.

Pero a la vez, segunda novedad, la propia universidad intenta remozarse en sus planes de estudio. Mayáns en 1767, Olavide en 1769, comienzan a renovar los viejos textos hasta entonces utilizados y a fomentar la enseñanza clínica.

Pero obsérvese que pese a esta renovación, o mejor quizá como fruto de ella, se mantiene la total independencia —salvo en los Colegios de Cirugía— en cuanto al ejercicio profesional de ambas ramas del saber médico y, por supuesto, los títulos y grados tradicionales desde el Renacimiento. Será en las postrimerías del siglo, en 1799, bajo el reinado de Carlos IV, cuando se produzca el primer intento de reunión de ambas facultades. Poco duró esta innovación: la pugna existente entre el Real Protomedicato y la Junta Superior Gubernativa de la Facultad —muy bien estudiada en España por Luis S. Granjel—, concluye en 1801 con la abolición de la anterior disposición y el restablecimiento del añejo Protomedicato. De momento, las aguas vuelven a su cauce: pero el incipiente movimiento unificador de las clases médicas se va a constituir ya en problema clave del ejercicio profesional en la España del siglo XIX.

¿Qué ocurre entre tanto en Santa Fe? Todavía se mantiene la pugna entre dominicos y jesuitas, avivada en 1704 por un breve de Clemente XI que reconoce los legítimos privilegios universitarios pontificios otorgados a los hijos de Santo Tomás, pero los extiende de nuevo a los de San Ignacio, a los que equipara totalmente a aquéllos. De hecho, la universidad tomista, con el convento del Rosario y el Colegio Mayor, en manos de la clerecía secular, se convierte en centro docente de gran prestigio y modelo de los de la Orden en otros países. En el Colegio del Rosario establece en 1715 una cátedra de medicina el doctor José de la Cruz. Hasta ella llegan los planes reformadores de la enseñanza médica promulgados en España, y en 1801 el impulso científico de Miguel de Isla, de Vicente Gil de Tejada, y sobre todo de José Celestino Mutis, da lugar a un plan de estudios moderno, con un currículo de ocho cursos, cinco de teoría y tres de práctica. Muy atrás quedan ya los tímidos ensayos de Francisco de Fontes en 1753 y de Vicente Román Cancino un lustro más tarde, en el Colegio del Rosario. En éste, ahora, Isla y Gil de Tejada ponen en funcionamineto desde 1802 la Escuela

de Medicina de Bogotá. Un médico surgido de su primera promoción, Benito Osorio, fue catedrático de prima desde 1811 en la misma, a la vez que otro médico eminente, José Félix Merizalde, lo era por la misma época en el Colegio de San Bartolomé, erigido en Universidad de San Francisco Javier desde la bula de Clemente XI, en la época de la Patria Boba, y que habría de seguir los avatares históricos de la Compañía de Jesús hasta su expulsión. La creación de la Universidad Nacional, pedida ya en 1768 por el fiscal de la Audiencia de Santa Fe, tuvo lugar en 1826, bajo el patrocinio del general Santander; abolida la enseñanza universitaria en 1850, se mantuvo la enseñanza privada de la medicina, se creó la Escuela de Medicina en 1864 y en 1867 nuevamente tuvo vigencia la Universidad Nacional. Pero eso escapa ya de nuestro estudio.

Acabamos de pasar revista a la estructura externa del ejercicio profesional de la medicina en el Nuevo Mundo y a los concretos avatares que las instituciones docentes sufrieron en Bogotá y que, indudablemente, no podían beneficiar la recta formación de los futuros médicos. A lo largo de todo el mundo moderno, y muy especialmente en el siglo XVIII, el ejercicio profesional estuvo en manos de muy pocos médicos españoles, de aún menos médicos indígenas graduados en España y de unos cuantos titulados en los colegios y universidades de la Iglesia. O lo que es lo mismo: el ejercicio de la medicina, como en España, estuvo en buena parte en manos de curanderos, charlatanes, empíricos hábiles como algebristas y barberos.

Pero ahora nos importa saber cómo ese reducido grupo de profesionales universitarios se formó en realidad, en qué libros estudiaba y, en consecuencia, qué enseñanzas y doctrinas médicas pudo traer España, la España de los siglo XVI, XVII y XVIII, hasta estas tierras colombianas.

Entre nosotros, han sido Luis S. Granjel y José M.ª López Piñero quienes mejor han estudiado este período de la medicina española. Siguiendo la lección de ambos, pienso que la historia de ese medicina española constituye un drama, en cuyo desarrollo interviene, en sentido muy negativo, la política recelosa de los Austrias y el espíritu contrarreformista de la Iglesia Católica, en unos momentos en que Europa se abre a una medicina moderna. España estará ausente de ella por obra de la filiación ideológica de quienes alcanzaron mayor prestigio como tratadistas médicos. Sólo al final del período, y ya con retraso, se abre momentáneamente a esa Europa que hasta ahora ha mirado con recelo, para otra vez cerrarse, tras la Revolución Francesa de 1789, que suscitará la desconfianza de Fernando VII. Sí; la medicina española de los siglos XVI, XVII y XVIII da voluntariamente la espalda a una Europa de la que ha podido ser cabeza y a la que ya no se incorporará definitivamente hasta mediada nuestra anterior centuria.

En el siglo XVI, y durante los reinados de los Reyes Católicos y de Carlos V, se produce el tránsito desde la tradición médica medieval, de filiación arábigo-escolástica, a la eclosión de los afanes intelectuales renacentistas. De la lectura en las universidades españolas del *Compendio* de Ketham, del *Lilio de Medicina* de Bernardo de Gordonio y de la *Cirugía* de Guy de Chauliac, se pasa en los decenios centrales de la centuria a la original e importante contribución al saber médico europeo de los galenos imperiales: Luis Lobera, Andrés Laguna, Nicolás Monardes, Tomás Porcell, Damián Carbón, Miguel Serveto, Antonio Gómez Pereira. Las universidades españolas, que hasta

entonces han mantenido en su enseñanza tradicional el *Canon* de Avicena, los libros de Galeno y el *Corpus Hippocraticum*, en versiones medievales, comienzan a restringir, y acabarán por desterrar al médico árabe, e inician la lectura de los textos griegos en versiones directamente traducidas de los manuscritos originales. En este proceso del humanismo médico, la España de Carlos V es abanderada de excepción: sus médicos traductores, sus filósofos, sus filólogos, apenas dan tregua a las prensas europeas que difunden el saber depurado del magma de los bárbaros, como muy renacentistamente escribirá nuestro Serveto.

Con Felipe II cambia la situación: la orientación política del monarca otorga nuevo rumbo a la brillante medicina que acaso en sus cultivadores de menor renombre llegaba a la América recién descubierta. La reforma luterana, sobre todo, con la contrarreforma tridentina propulsada por el monarca, cierra las fronteras a Europa, repliega en un nuevo dogmatismo la apertura científica, frena con la Inquisición los intentos avanzados y aquel humanismo médico adquiere un nuevo giro: el galenismo hipocratista, en cuya virtud los textos hipocráticos se convierten en modelo del saber y de la práctica médica, sin cuestionarse la autoridad de Galeno. Es la época del Cristóbal Vega, de Francisco Valles, de Luis de Toro, de Cristóbal de Acosta, de Francisco Hernández, de Juan Huarte de San Juan, de Luis Mercado, sobre todo, recopilador de la medicina entera de su época. Cuanto España prometía ser en la medicina europea del siglo XVI, queda en puro proyecto. Cuanto España deja de ser y mantiene de caduco cuando el siglo concluye, eso es lo que traen a Colombia las naves que conducen los hombres y las ideas de la metrópolis.

La hipersensibilidad religiosa, secuela de Trento, las relaciones siempre recelosas entre el Estado y la Iglesia, dan lugar en la centuria inmediata a problemas tan al margen de la espiritualidad como el vivido por la naciente Universidad de Santa Fe. Con Felipe III España se sitúa definitivamente a espaldas de esa Europa de la que pudo ser luz y guía. Y lo más dramático es que rehuye precisamente a una Europa cuya medicina comienza a ser realmente moderna a través de los descubrimientos fisiológicos, de una nueva patología que destierra la concepción tradicional de la *physis* helénica en aras de una visión macanicista u organísmica del universo, de la que van a nacer la iatromecánica y la iatroquímica, y de una terapéutica que, ya con Paracelso, ha iniciado la incorporación de la química al arsenal terapéutico, enriquecido por entonces con las plantas y las hierbas procedentes del Nuevo Mundo.

Las aulas universitarias enseñan a Hipócrates y a Galeno y reintroducen a Avicena. Un dogmatismo anquilosante confiere plena vigencia a la tradición greco-árabe: así lo aconseja la pragmática de Felipe III de 1617; a lo sumo, la obra de Luis Mercado, recopiladora del saber tradicional, se acepta con reservas. Las mentes más avispadas, que en sectores ajenos a la Universidad leen las aportaciones renovadoras de la medicina europea, acogen cautelosamente algunas de las grandes conquistas de la medicina moderna, pero sin rechazar los principios incuestionables del saber médico tradicional. Al concluir la centuria, los «novatores» rompen abiertamente con los principios inveterados e inician la asimilación sistemática de la ciencia moderna —Juanini, Cabriada—, en tanto que deben sostener ásperas controversias con los médicos tradicionales, que

mantienen un galenismo cerrado, en torno a los temas de la circulación de la sangre del uso habitual de la sangría y del empleo de la terapéutica iatroquímica.

Pero al iniciarse la dinastía borbónica en España, tras la guerra de sucesión, el proceso de incorporación a Europa parece hacerse irreversible, más que por la apertura y modernización de los planes de estudio, por la presencia en el país de numerosos médicos extranjeros, especialmente franceses. Durante el reinado de Felipe V persisten todavía focos de fidelidad a la tradición galénica, y mantiene sus rescoldos la disputa entre los dogmáticos galenistas y los médicos innovadores. Como han señalado los autores antes mencionados, el protagonista de la disputa es ahora la iatromecánica, recibida en España a través de la obra de Boerhaave, más bien que la iatroquímica, que lo fue en el siglo anterior. Mediado el XVIII, otra vez la esperanza: lo que España pudo ser en el Renacimiento, a la cabeza de la medicina continental, se convierte ahora, más modestamente, en nuestra definitiva incorporación a esa medicina europea, siquiera tardía y éponimamente. Un Andrés Piquer, mecanicista en su juventud y ahora asistemático tras la lectura de van Swieten y reactualizador del pensamiento hipocrático; un Gaspar Casal, que desde Oviedo recibe el nuevo empirismo sydenhamiano y aplica el concepto moderno de especie morbosa a su clásica descripción del mal de la rosa, pueden ser ejemplos anticipados de esa nómina de médicos ya plenamente ilustrados, que al fin, y definitivamente, van a eludir el peso decisivo que la medicina tradicional había tenido. Luego, la invasión napoleónica, la guerra de la Independencia y otra vez el recelo frente a lo que la revolución francesa y los enciclopedistas suponen de peligro para la estabilidad de la corona, cierran de nuevo la posibilidad de que nuestra medicina sea plena y satisfactoriamente europea. Pero eso, como diría Kipling, constituye ya otra historia.

La influencia ilustrada, reflejada como vimos en la modernización de los planes de estudio de la medicina en manos de Mayáns y de Olavide, va a contar entre vosotros con la decisiva participación de una gran sabio, que también llegó de España para quedarse definitivamente en esta tierra que amó y por cuya incorporación a la ciencia europea tanto hizo: me estoy refiriendo, lo habéis adivinado, a la figura de José Celestino Mutis, el hombre que influyó de modo tan decisivo en el progreso de la medicina y que pese a ser médico, podría representar en Colombia a ese grupo tan característico de la medicina ilustrada española, constituido por los eruditos que en posesión de notable bagaje libresco, modernizaron la ciencia de curar de modo suficiente y actualizado: piénsese en Feijoo, Isla, Hervás y Panduro, etc. Recordemos de nuevo su participación en el plan de estudios médicos de 1801.

A España y a Colombia, a la América española entera, llegan ahora los libros recién impresos de Boerhaave, de Heister, de Haller, van Swieten, y poco después los de Stoll, Caldani y Gregory. Y llega también la nueva doctrina, que tanto predicamento alcanzará en Europa entera al concluir el siglo, ideada por Cullen y Brown en Escocia. Y como el plan Olavide menciona, se introduce asimismo la lectura de «buenos libros» de química y de botánica. Una nueva era, un aire renovador, se ha iniciado para nuestra medicina.

Todo esto: el idioma, la fe, algunas enfermedades y su prevención, la Universidad, la dramática medicina que intenta y no consigue ser europea; todo esto trajo España

a Colombia a lo largo de los tres siglos decisivos que en su conjunto denominamos la Modernidad. Al iniciarse el siglo XIX, una nueva época histórica va a comenzar; acabamos de verlo. Allá en España, vendrá preludiada por las guerras napoleónicas y se irá gestando dolorosamente a través de exilios, depuraciones y más y más sangre, hasta el reinado de Isabel II. Acá en Colombia, el cordón umbilical con la metrópolis se irá desgarrando. Despertada por nuestras guerras, la independencia se habrá iniciado en 1810. Simón Bolívar, tras la batalla de Boyacá, entra en Santa Fe el 7 de agosto de 1819. Vendrá luego la Gran Colombia soñada por el patriota de quien en estos días hemos celebrado la efemérides natal de su segundo centenario; luego, la República de la Nueva Granada de 1831, con el general Santander al frente. Pero esto ya no es historia de España: a vosotros os corresponde su herencia, su gloria y su estudio.

Quisiera concluir mi intervención retomando mis palabras iniciales, que expresaban un tanto de perplejidad frente al tema desarrollado. Pobre y árido notario —escribano creo que llamáis por estos pagos al cargo—, he dado fe de lo que las naves españolas trajeron en su bagaje, en relación con la milenaria ciencia del arte de curar. Sé muy poco de lo que de esa pobre semilla fructificó aquí, y ese poco que sé os lo he expuesto a mi modo. Pero ahora surge mi reto: sois vosotros, historiadores de la medicina colombiana, los obligados a contarnos a nosotros, a los españoles, qué fue de aquella medicina, cómo influyeron los planes de estudios médicos en la formación de los profesionales, qué avatares sufrieron los títulos médicos ya en la Independencia —de España puedo deciros que todavía en 1862 perduraban treinta y cinco clases de facultativos—, por qué vías penetró la medicina europea entre vosotros. He venido hasta Bogotá para aprender y para conocer vuestra historia, vuestra ciencia, vuestra medicina, por supuesto.

Pero dejadme concluir con una confesión muy personal: por encima de conocimientos y aprendizajes científicos e intelectuales, el impulso primero surgido de mi corazón al aceptar agradecidamente vuestra invitación, ha sido, es, seguirá siendo hasta mi marcha, conocer y aprehender a personas. A personas muy concretas, que se llaman Rosselli, y Andrade, y Osorio, y Quevedo, y Mendoza, y Serpa; a tantas otras con las que vengo conviviendo en estos días y que, más allá de su saber, me ofrecen y reciben de mí el don de la amistad, ese don tan preciado, sin cuya existencia no merecería la pena vivir.

Por todo ello, por tantas cosas que conservaré de por vida en lo más íntimo de mi ser, permitidme acabar, amigos colombianos, con la misma palabra que un día cualquiera, hace casi quinientos años, debió resonar por vez primera, con los pudores de una virginidad que ya se perdía, en estas tierras, y en boca de hombres españoles que, como yo, no venían en plan de conquista, sino de efusión y entrega: gracias, de todo corazón gracias.

Agustín Albarracín Teulón



David Remfry: *Muchacha en una sombrerería*

Muchacha de otra parte

Cuando me dijo que no era de acá, yo pensé, sin demasiada imaginación, que me estaba hablando de Buenos Aires. Es el destino, le dije, yo tampoco soy de acá, y agregué que era un buen modo de comenzar una historia de amor. Ella me miró con una expresión que sólo puedo describir como de desagrado, como suelen mirar las mujeres muy jóvenes cuando el tipo que está con ellas y al que acaban de conocer dice alguna estupidez. La edad, más tarde, les enseña a disimular estos pequeños gestos helados, estas barreras de desdén, de ahí que asienten, consienten y hasta nos estiman cuando lo que realmente les pasa es que han crecido y ya no esperan demasiado del varón. Lo que estoy contando sucedió hace quince años, en otoño. Sé que era otoño porque estábamos en Parque Lezica y una de las primeras cosas que ella dijo fue que el camino que lleva al puente siempre está cubierto de hojas, como este sendero de la plaza. Yo pregunté qué puente y ella me lo describió. Al bajar del tren, tomando a la derecha, había un camino con una doble hilera de plátanos y enseguida estaba el puente de madera. Después habló de los médanos. Yo no le presté ninguna atención porque estaba considerando muy seriamente si esa chica me gustaba o no, lo que sólo podía significar que no me gustaba, cosa que, hoy lo sé, era realmente un buen modo de comenzar una historia de amor. No hay más que empezar a descubrir virtudes, transparencias, hermosuras parciales, para darse cuenta de que una mujer se ha transformado en una fatalidad. Voy a cumplir cincuenta años; ella, ahora, no tendría más de treinta. Con esto quiero decir que la noche del parque andaría por los dieciséis, aunque no sé por qué digo que ahora tendría y no que ahora tiene, salvo que quiera significar que sólo la concibo tal como era entonces, una adolescente un poco demasiado intensa para mi gusto, más bien sombría, si he de emplear la palabra que mejor la define, de pelo muy negro, alta, de manos larguísimas y piernas delgadas. No había nada en su rostro, salvo quizá la nariz, que llamara demasiado la atención. Tenía eso que suele describirse como una nariz imperiosa. Sus ojos, vistos de frente, no eran grandes ni de uno de esos colores hipnóticos e inhallables como el malva, por ejemplo, ni siquiera verdes. Viví más de dos años con ella y no tengo ninguna idea concreta sobre el color de sus ojos. Tal vez fueran pardos, aunque podían virar a un tono más oscuro que los volvía casi negros. O acaso esta impresión de oscuridad la daban sus pestañas, y por eso he dicho hace un momento que sus ojos, vistos de frente, no tenían nada de particular. Vistos de perfil, en cambio, eran asombrosos. Y ésta fue la primera belleza parcial que descubrí en ella. La segunda fue el pie. No hay en todo el arte gótico un modelo adecuado para un pie desnudo como el que se me reveló esa misma noche en uno de los hoteles de las cercanías del parque. Me imagino que alguien estará pensando que si ella tenía dieciséis años su aspecto no debía ser muy infantil, o no la hubiesen dejado entrar en un hotel conmigo, vale decir con un tipo casi veinte años mayor. Lo cierto es que nun-

ca supe su edad real, parecía de dieciséis, tuviera los que tuviere, y nunca dejó de parecerlo. Claro que a esa edad crecer dos años es lo mismo que crecer un día, así que no tenía por qué cambiar demasiado, pero ya hace mucho que empecé a preguntarme si su primera confesión de esa noche (no soy de acá) significaba algo distinto de lo que yo imaginé. Hay otros mundos, es cierto. Son tan reales como éste, y no voy a decir ninguna novedad si aseguro que están en éste. Cómo conseguimos un hotel, de eso venía hablando. En esa época las mujeres usaban aquellos bolsos enormes, tipo mochila. Nunca supe qué metían ahí dentro, pero era como si se trasladaran por Buenos Aires con la casa encima, como los caracoles. Lo increíble solía ser su peso. Y bastaría reflexionar un minuto sobre el peso de aquellos bolsos de Pandora y sobre la cantidad de cuadras que eran capaces de caminar llevándolos a cuestas, para dudar seriamente de la fragilidad física de las mujeres, al menos de las de mi tiempo.

Si no fuera por la cara que tenés te proponía ir a dormir a un hotel, le dije. No creo haber pronunciado en mi vida una frase tan directa, ni con menos intención de ser tomada en serio. Ella me miró, frunciendo las cejas, como si considerase el aspecto práctico del problema. Estábamos sentados en un banco de la plaza. Ahí mismo abrió su bolso, sacó unos anteojos negros, sacó una impresionante capelina de paja, la volvió a su forma original con unos toques parecidos a pases magnéticos, sacó unas sandalias de taco más que mediano, que cambió rápidamente por sus zapatillas de tenis y sus medias de jugador de fútbol, se puso la capelina y me dijo: «Vamos». El poder mimético de las mujeres no es un descubrimiento mío. Con poseer dos o tres atributos básicos, cualquier chica que ordeña vacas puede transformarse en condesa, si la visten adecuadamente, y la historia del mundo prueba que esto ocurre a cada momento. Yo, hasta hacía unos segundos, había tenido sentada a mi lado a una adolescente de pantalones bombachudos, chiripá y zapatillas de delincuente juvenil, ahora tenía de pie frente a mí, a una altísima joven de babuchas más o menos orientales, capelina, chal sobre los hombros y anteojos negros. Una actriz de cine decidida a no revelar su identidad, o una princesa de la casa de Mónaco viajando de incógnito por la Argentina. En la media luz violeta de la conserjería del hotel, era realmente un espectáculo sobrecogedor. Acaso aún parecía algo joven, pero nadie en el mundo se hubiese atrevido a importunarla preguntándole la edad. De más está decir que, a estas alturas, el bolso faraónico lo cargaba yo. Ella llevaba en la mano una carterita, que luego resultó ser de útiles relativamente escolares, y que podía pasar por ese otro tipo de objetos misteriosos, por lo liliputiense, que las mujeres llevan a las fiestas, y que acaso contienen un pañuelito de diez centímetros cuadrados, un geniol, una estampilla. Subimos y caí extenuado sobre la cama, a causa de la mochila. Y ahora tal vez debo decir que he visto desnudarse a algunas mujeres. No tantas como me gustaría hacerle creer a la gente, pero he visto a algunas. Nunca vi a ninguna que se desnudara por primera vez como ella. Ni artificio ni cálculo ni erotismo. Se desvistió como una chica que se va a pegar un baño, cosa que por otra parte hizo. Cuando por fin se acercó a la cama, envuelta en un toallón, yo dije la segunda de las muchas estupideces que iba a decirle en mi vida. Le pregunté cuántas veces había practicado el número transformista de las sandalias, los anteojos y la capelina. No recuerdo si habló, pero recuerdo que abrió los ojos y se llevó las manos al pecho como si se ahogara. Los iris le brillaban en la oscuridad como los

de un animal aterrorizado. Calmarla me llevó mucho tiempo. Estar con ella también. En más de una ocasión sospeché que estaba loca o que no era del todo real; aquella noche fue la primera. Más tarde le pregunté por qué había aceptado venir. «Por el modo en que me lo pediste», dijo sonriendo. Lo que pasó esa noche, lo que pasó hasta la madrugada de ese día y de otros días, prefiero no recordarlo con palabras. Lo que una mujer hace con un hombre, cualquier mujer lo ha hecho y lo hará con cualquier hombre. Sólo los imbéciles creen que esta fatalidad es la pobreza del amor, no saben que ahí reside su eternidad, su linaje, su misterio. Tal vez no todas las mujeres murmuran casi con odio «no soy de acá», «no soy de acá», cuando el sexo las pierde en esa región que sólo ellas conocen, pero, digan lo que dijeren o callen lo que callaren, cualquier hombre ha sentido que, cuando por fin todo termina, parecen volver de otro lugar. Ella, a veces, me lo describía. Hay la cúpula de una pequeña iglesia que se ve si uno se detiene en el lugar adecuado del puente. Hay a veces un arroyo de aguas traslúcidas entre cuyas piedras nadan pececitos negros, que acaso son pequeños renacuajos, aunque a ella la idea le resultaba desoladora. Otras veces no había arroyo, y sí largas veredas arboladas de moreras. Sólo una vez hubo un faro. Las contradicciones, que al principio me parecían caprichos o mentiras, armaron, con el tiempo, un mapa preciso que ahora yo puedo reconstruir árbol por árbol, casa por casa, médano por médano. Los médanos estaban siempre, en sus palabras y en sus sueños, por más que cambiaran los otros lugares. Como estaba siempre el camino de los plátanos dobles, cubierto de hojas, y al terminar ese camino, el puente desde el que se ve el campanario de la pequeña iglesia. De la primera noche no recuerdo estas cosas, sino de otras noches, en las que volvíamos de un cine, caminábamos por el puerto o nos despertábamos en cualquier hotel donde la capelina había sido reemplazada por un vestido rojo de escote escalofriante y los ojos maquillados como un oso panda. Sé que lo que voy a escribir ahora suena pueril, novelesco, demasiado fácil de ser escrito, pero nunca supe su verdadero nombre, ni tampoco supe dónde vivía, ni con quién. Con un abuelo muy viejo, me dijo a desgano una tarde en que insistí casi con enojo. El abuelo, al menos esa tarde, estaba casi ciego y apenas tenía contacto con la realidad, lo que significaba que ella podía llegar a cualquier hora, y hasta faltar de la casa uno o dos días, con tal de no dejarlo morir de hambre. Una noche le propuse acompañarla. Me preguntó si estaba loco, qué iba a pensar la tía Amelia si la veía llegar con un hombre que era casi una persona mayor, después de haber faltado un día entero de la casa. Ese día me habló del faro. Para esa época yo me había resignado a dejarla venir a mi departamento. Me desperté de golpe y la vi sentada en la cama, mirándome desde muy cerca, con los ojos muy abiertos. «Volví a soñar con el faro», me dijo. Yo le dije que no era cierto, y la oí gritar por primera vez. «Qué sabés de mí», gritó, «no sabés nada de mí. Volví a soñar con el faro y era el faro al que iba a jugar cuando era chica; ahora ya no está, pero era el mismo faro». Le contesté que no era posible que hubiese *vuelto* a soñar con ningún faro. Me miró con rencor, después me miró con miedo. Comenzó a vestirse y parecía desconcertada. «No puedo haber soñado con un faro», dijo de pronto. «Lo inventé todo». Ese fue el día cuando propuse acompañarla y me habló de la tía Amelia. Le hice notar que hasta hoy había vivido con el abuelo. Me miró sin ninguna expresión, o quizá con la misma mirada desdeñosa del primer día. «No voy a volver a

verte nunca más», me dijo. Y por un tiempo no volvió. Si no hubiera vuelto nunca, tal vez yo no estaría hoy buscando el pueblo que está más allá de la arboleda y el puente. Pero ella volvió y sucedieron dos cosas. Verla ahí, tan irrefutable y casual, me hizo tomar conciencia de que podría no haber vuelto y de que yo no hubiera tenido manera de encontrarla. La otra fue algo que dijo. Dónde estuviste todo este tiempo, le había preguntado yo, y ella, con distraída alegría, contestó de inmediato: «En casa». No fueron las palabras, sino el tono con que las pronunció. Supe que no hablaba de la casa del abuelo ciego o la tía Amelia, admitiendo que existieran. Ni siquiera pensaba la palabra casa en el mismo sentido que yo, en el sentido convencional de objeto para habitar. Había dicho casa como una sirena diría que ha vuelto unos meses al mar. Iba a preguntarle algo, pero me callé. Desde ese día aprendí a callarme. Para empezar, me resultaba algo alarmante admitir que su casa, su casa real, en algún barrio de Buenos Aires, me importara mucho menos que el lugar con el que soñaba y del que a veces me hablaba, como si hablara en trance, sin poner ninguna atención en que ciertos detalles descriptivos coincidieran o no. En segundo lugar, noté algunas cosas que podría haber notado mucho antes, lo que de paso agravó mi temor retrospectivo, el miedo inesperado de lo que podría faltarme si no hubiera vuelto. Me di cuenta, por ejemplo, de que me gustaba demasiado y me parecía inconcebible haberlo descubierto gradualmente. También me di cuenta de que no había que hostigarla con preguntas, ni atemorizarla. La violencia le daba miedo, y la ironía y la vulgaridad la llenaban de tristeza. Hoy sé que cuando un hombre comienza a tener en cuenta estas cosas, mejora mucho su visión general de la vida o se vuelve idiota. Yo sigo pensando que la vida es horrible, tal vez por eso estoy buscando el pueblo. Una o dos semanas después de su regreso, me preguntó por primera vez qué me pasaba. No era de hacer este tipo de preguntas, lo que bien mirado podía ser un rasgo de egoísmo infantil, en el que la palabra infantil explica, mejor que ninguna otra cosa, lo que digo más arriba sobre la visión generosa del mundo y la idiotez. Tuve una intuición súbita y le dije que no, que no me pasaba nada, que sólo estaba pensando en si había vuelto a ver el faro, cuando estuvo allá. Después la tomé del hombro y le señalé el baldío de una demolición. Mirá aquella pared, le dije, con los dibujos que quedan en las otras medianeras uno puede reconstruir cómo era la casa. «Sí», dijo, «es cierto, pero no se puede saber si eso es lindo o triste. No, el faro no está más, y yo creo que nunca lo vi, debe ser una de esas historias que me cuenta el abuelo». Le pregunté por qué habrían plantado una hilera doble de moreras a los costados del camino. Se rio y me preguntó de qué estaba hablando. «No son moras», dijo, «son plátanos altísimos y viejísimos, la calle de las moras es la de la vieja Eglantina, la que nos regalaba semillas de mirasol». Yo insinué que los médanos, al correrse con el viento, debían taparlo todo. Seguía riéndose. Los médanos están hacia el otro lado, como quien sale del pueblo. Y no tapan las casas, pero es cierto que se mueven, a la noche, y, cuando uno se despierta, todo está cambiado y es como si el pueblo entero se hubiera ido a otro lugar. Se calló. Me estaba mirando con desconfianza, no lo sentí en sus ojos, que no veía, sino en la rigidez de su piel bajo mi mano. Era como si cualquier lugar de su cuerpo estuviera tramado con la misma materia sensible e intensa. Le dije que tenía sueño, que tal vez debiera ponerse la capelina. Me dijo que no había traído la capelina ni el tapado ni las pinturas y que odiaba los hoteles.

Iba a decirle que la última vez no parecía odiarlos tanto, pero reconocí, con cautela que, si lo pensaba un poco, también yo les tenía rencor. Caminamos hacia mi departamento. Yo subo, le dije en la puerta. Me siguió. Cuando llegamos al dormitorio tuve otra intuición. Y ahora te ponés la capelina y me mostrás el pie. Volvió a reírse y, por lo menos esa noche, sentí que a veces poseo cierta habilidad natural para hacer bien algunas cosas. Todos tenemos la tendencia a creer que la felicidad está en el pasado, yo también he sentido que algunos minutos de ese tiempo fueron la felicidad, pero no podría vivir si sintiera que todo lo que se me ha concedido ya sucedió. Un día de éstos voy a envejecer de golpe, lo sé. Pero también sé que si cruzo aquel puente ella podrá reconocer mi cara. Ya conozco el lugar como si yo mismo hubiera nacido en él, no con exactitud porque la memoria altera, deforma y sustituye los objetos, pero con la suficiente certeza como para saber cuáles son sus formas esenciales. Una vez leí que todos los pueblos se parecen. El que escribió esto debe odiar a la gente. No hay un solo pueblo, tenga médanos o no, que sea idéntico a otro, porque es uno el que inventa sus lugares, levanta sus casas, traza sus calles y decide el curso de sus arroyos entre las piedras. Todos los que no somos de acá, sabemos esto. Me costó casi cuarenta años aprender esta verdad, que una alta chica loca de pie árabe conocía a los dieciséis. Cuando ella por fin desapareció, yo todavía lo ignoraba, pero ya conocía los detalles, la topografía, el color del pueblo. A las siete de la tarde, en otoño, uno entrecierra los ojos en los médanos, y es como una ceniza apenas dorada. Cuando existe el arroyo, la zona del puente, a la noche, parece un cielo invertido, de un azul muy oscuro, móvil, porque las luciérnagas se reflejan en el agua y es como si las constelaciones salieran de la tierra. Hay dos molinos. El viejo Matías tiene un caballo matusalénico, de más de treinta años. «Tiene casi tu edad, Abelardo», me dijo alarmada una de las últimas noches que nos vimos. Yo le contesté que los caballos, por lo menos en algún sentido, no son siempre como las personas. Ya he dicho que el tono irónico la molestaba o la desconcertaba. «Por qué decís en algún sentido», me preguntó. Yo estaba cansado y algo distraído esa noche, hice una broma acerca del comportamiento sexual que ciertas jóvenes de su edad consideraban natural en el varón. Tardé una hora en explicarle que era una broma, y otra hora en convencerla de que debía acostarse conmigo. El cansancio produce efectos paradójicos, el pudor herido de las mujeres también. Aquello fue como ser sacrificado y asesinar al mismo tiempo a una deidad loca, como cambiar el alma por un cuerpo y vaciarse en el otro y llenarse de él y despertar diez veces en un cielo y en un infierno ajenos. Lo que no conocía del lugar, lo conocí esa noche. No sólo porque ella habló horas en el entresueño, sino porque lo vi. Lo vi dentro de ella mientras yo era ella. Cuando se despertó, a las cuatro de la mañana, simule estar dormido. Cuando salió, me vestí a medias, me eché un sobretodo encima y la seguí. El cansancio me daba la lucidez y la decisión de un criminal. No era sólo el afán de saber adónde iba cuando me dejaba, era la voluntad de recuperarla cuando no volviera. Porque esa noche supe también que, por alguna razón, aquello no podía durar mucho tiempo más, y que ella, sin saberlo, decidiría el momento de la separación. Vi su casa, su casa real, en un sórdido y real barrio casi en el límite de Buenos Aires. Era una casa baja, en una cuadra de tierra de esas que aún quedaban, o todavía existen, por la zona de Pompeya. Tenía una verja de alambre tejido y, al frente, un

jardín con malvones y un arbolito raquítico. Ella cortaba algo del arbolito y lo iba poniendo en la palma de su otra mano. Después se llevó la palma a la boca y entró en la casa sin encender la luz. Esperé más de una hora y no volvió a salir. Ahí vivía y no sabía que la había seguido. Cuando llegué a mi departamento iba repitiendo el nombre de la calle y la numeración de la cuadra. No era ése el modo de volver a hallarla, pero uno se aferra hasta último momento al consuelo de lo real. Volví a verla, por supuesto, algunas veces. Nada cambió, ni los cines de barrio ni los encuentros en el parque ni siquiera el rito de la capelina en los hoteles. Un día me dijo que el abuelo estaba muriéndose y supe, por fin, lo que ni ella sabía, que ya no iba a verla más. Dejé pasar un tiempo y fui hasta Pompeya. Pensé algo en lo que no había pensado hasta ese momento. Me van a decir que no la conocen, que nunca la vieron. La conocían, sin embargo. La chica del pelo negro, que visitaba al abuelo de la casa amarilla. Ya no andaba por allí, a decir verdad no vivía en la casa, venía y se iba, y cuando murió el señor no volvió más. Pregunté por la tía Amelia. Nunca hubo una tía Amelia, eran ellos dos. En realidad, él solo; la chica venía a veces. Y es todo. Esto fue hace quince años, desde hace diez estoy buscando el pueblo. Sé que existe, porque ella soñaba con él y sabía cómo se llegaba. Tengo también otras razones, que ustedes no compartirán. En una cortada de tierra, en Pompeya, vi unos plátanos. El árbol del jardín de la casita era una mora.

Abelardo Castillo

(1989)

La corona final

Señora tomando sopa

Detrás del vaho blanco está la orden, la invitación o el ruego,
cada uno encendiendo sus señales,
centelleando a lo lejos con las joyas de la tentación o el rayo del peligro.
Era una gran ventaja trocar un sorbo hirviente por un reino,
por una pluma azul, por la belleza, por una historia llena de luciérnagas.
Pero la niña terca no quiere traficar con su horrible alimento:
rechaza los sobornos del potaje apretando los dientes.
Desde el fondo del plato asciende en remolinos oscuros la condena:
se quedará sin fiesta, sin amor, sin abrigo,
y sola en lo más negro de algún bosque invernal donde aúllan los lobos
y donde no es posible encontrar la salida.

Ahora que no hay nadie,
pienso que las cucharas quizá se hicieron remos para llegar muy lejos.
Se llevaron a todos, tal vez, uno por uno, hasta el último invierno, hasta la otra orilla.
Acaso estén reunidos viendo a la solitaria comensal del olvido,
la que traga este fuego,
esta sopa de arena, esta sopa de abrojos, esta sopa de hormigas,
nada más que por puro acatamiento,
para que cada sorbo la proteja con los rigores de la penitencia,
como si fuera tiempo todavía,
como si atrás del humo estuviera la orden, la invitación, el ruego.

Tú, la más imposible

A Yola

Como garra de puma es esta pena,
como sangre que cae a sobresaltos de un adiós a otro adiós,
como arena de vidrio entre los dientes.
Es la cuota definitiva de la soledad, el saldo de la herencia.
Voy a mirar atrás la parte que me dejas.
Voy a partir en dos nuestras hogueras,
el palomar, los soles, las tormentas, las quintas y los médanos.
Quiero partir en dos lo indivisible.
Pero entonces se desmorona el mundo, se me desteje todo el universo.
Porque sólo eran míos y nada más que míos

los rincones del miedo y las lentas ortigas de la penitencia,
y apenas, ni siquiera.

Mío sólo es el luto.
Ahora soy yo sola para toda la pena.
Y la casa se va, la casa insomne
que se levanta y anda entre las ruinas se va yendo contigo.

El carruaje encantado, el carruaje de risas, el carruaje de fiesta,
se bambolea, oscila,
cruje bajo la luna con sus preciosos huesos:
se ha vestido esta vez de blanco carromato de la muerte.

Tú estás diciendo adiós desde lo alto;
saludas alejándote, como desde la pista de algún circo perverso.

Tu prueba fue rodar magistralmente por el tejado hasta la canaleta,
como en aquellas siestas, como en ésta.

¿Y si saltaras desde ayer hasta hoy,
si estuvieras cayendo todavía del árbol al estanque
y surgieras de pronto coronada de dueña del verdín para esta hora,
así como demora siglos en llegar la luz de las estrellas?

Vertiginoso y lento también fue tu esplendor,
y así fue tu plumaje
—la tibia cabellera de la selva desplegada en la ola—.
Nadie tuvo en los ojos tanto fulgor de antorchas,
tantas chispas de luciérnagas ebrias en la noche cerrada,
ni en la boca una risa tan semejante a un vuelo en pleno mediodía.
Nadie tendrá después ese perfume de ámbar y canela,
ese vaho que asciende al levantar las piedras de nuestra propia tribu,
ese aliento de espuma que nos llega de remotísimas orillas.
Bajo las mismas alas
el viento susurró en nuestros oídos distintas melodías:
a ti te dictó el canto seductor de la dicha en un jardín cautivo
y bordaste tu casa para una larga fiesta, contra humaredas y tormentas,
porque tuyo era el hilo y tuya era la trama del tapiz.
Tu ciencia fue trocar en prodigio cada error
y en convertir las culpas y las furias en un grano de sal,
la inconstancia en un soplo y los remordimientos en escombros.
Pintaste de colores brillantes los fracasos
y pudiste cubrir tus retiradas con huesos para perros y jirones dorados.
¡Ah tu alquimia secreta para lograr el filtro del olvido!
Conseguiste borrar las capitales de la oscuridad, los ríos del abismo.

Apenas si retenías un puñado de perlas ganadas al destino.
Tu museo cabía en la memoria de un pájaro feliz.
No sé si recordabas el chirrido de la roldana del aljibe

cuando el balde subía cargado de regalos en las celebraciones infantiles.
A veces vuelvo a oír ese mismo sonido destemplado
cuando el insomnio arroja un cubo de agua amarga sobre mi rostro frío.
Pienso si aún recordarás que fuimos ángeles, girasoles, Julietas y hechiceras.
Ahora ya eres reina. Tú llegaste primero,
y ahora soy apenas poco más que mendiga en el final de la carrera.
Tú ya lo sabes todo,
y hasta podrás mirar por dentro un hormiguero, así como querías,
y acaso sea el mundo,
el mismo mundo de las emboscadas donde algo jugó mal;
te atrapó a tientas alguna sombra informe, la sustancia innombrable,
y estampó a sangre y fuego en tu costado la mancha venenosa.
No pudiste cambiar el desenlace,
corregir el color de un cielo de amenazas,
volver atrás las últimas puntadas del prolijo tapiz.
Tú, el más imposible de los muertos.
Ahora vas en coche, vas en casa que rueda por el blanco arenal,
y ya no puedo hablarte a través del espejo, como siempre,
como cuando cambiábamos sonrisas y secretos sólo con las imágenes hermanas,
sólo con los reflejos.
Pero debo decirte que a tus plantas las abatió esa tarde una ráfaga helada
y tus pájaros sueltos aletean y chocan contra la oscuridad.
No, no estoy escondida en un armario
ni juego a que me parten de nuevo el corazón.
Estoy aquí para apagar las luces, para cerrar las puertas
cuando vuelva por mí la casa en que te vas.

La mala suerte

Alguien marcó en tus manos,
tal vez hasta en la sombra de tus manos,
el signo avieso de los elegidos por los sicarios de la desventura.
Su tienda es tu morada.
Envuelta estás en la sombría lona de unas alas que caen y que caen
llevando la distancia, dondequiera que vayas,
sin acertar jamás con ningún paraíso a la medida de tus tentaciones,
con ningún episodio que se asemeje a tu aventura.
Nada. Antros donde no cabe ni siquiera el perfume de la perduración,
encierros atestados de mariposas negras, de cuervos y de anguilas,
agujeros por los que se evapora la luz del universo.
Faltan siempre peldaños para llegar y siempre sobran emboscadas y ausencias.
No, no es un guante de seda tu destino.

No se adapta al relieve de tus huesos ni a la temperatura de tu piel,
y nada valen trampas ni exorcismos,
ni las maquinaciones del azar ni las jugadas del empeño.
No hay apuesta posible para ti.
Tu lugar está enfrente del sol que se desvía o de la isla que se aleja.
¿No huye acaso el piso con tus precarios bienes?
¿No se transforma en lobo cualquier puerta?
¿No vuelan en bandadas azules tus amigos y se trueca en carbón el oro que tú tocas?
¿Qué más puedes pedir que estos prodigios?
Cuando arrojas tus redes no recoges más que vasijas rotas,
perros muertos, asombrosos desechos,
igual que el pobrecito pescador al comenzar la noche fantástica del cuento.
Pero no hay desenlace con aplausos y palmas para ti.
¿No era heroico perder? ¿No era intenso el peligro? ¿No era bella la arena?
Entre tu amado y tú siempre hubo una espada;
justo en medio de la pasión el filo helado, el fulgor venenoso
que anunciaba traiciones y alumbraba la herida en el final de la novela.
Arena, sólo arena, en el fondo de todos los ojos que te vieron.
¿Y ahora con qué lágrimas sazonarás tu sal,
con qué fuego de fiebres consteladas encenderás tu vino?
Si el bien perdido es lo ganado, tus posesiones son incalculables.
Pero cada posible desdicha es como un vértigo,
una provocación que la insaciable realidad acepta, más tarde o más temprano.
Más tarde o más temprano,
estás aquí para que tu temor se cumpla.

Se levanta en la noche y anda

La aflicción mayor es la del porvenir traicionado
Gastón Bachelard

«Ojalá nos hubieran devorado los monos
bajo el ácido aliento de aquella callejuela del mercado,
en el amanecer húmedo y gris.»
«Ojalá nos hubiéramos envenenado con aquellas almendras tan amargas,
mientras brillaba como nunca el sol.»
«Ojalá te comieran el corazón los perros todavía,
bien lejos, amor mío,
los perros en la noche que te apartó de mí.»
¿Quién maldice en voz baja?
¿Quién susurra como nodriza loca entre los aleteos de la oscuridad?

Es alguien que se levanta a tientas y empieza a caminar entre los muertos;
alguien que roza un trapo o que pisa una sombra con un escalofrío.
El lugar está lleno de trastos, de alimañas y de polvo insistente por todos los rincones.
No hay sitio ni para una moneda por aquí.
Pero ella vuelve del revés los días, revisa los agujeros de las noches
hasta el vacío del final.
Una vez más aún, una vez más busca entre vidrios rotos la llave del error,
entre cuentas vencidas la cifra del fracaso,
entre ataduras sueltas el nudo del adiós.
¡Ah memoria, memoria,
cuando apilabas sólo encantamientos de hoy para mañana y después de mañana,
y tenías las manos fervorosas y los ojos de transparente miel!
Mamá, papá, no me miren ahora desde allá, desde entonces,
como si mi destino estuviera anunciado por la fulguración de las estrellas,
como si fuera el ángel del futuro esplendor.
Sí, sí, todo estaba teñido con el color de los paraísos prometidos
y yo era como el sueño de la más absoluta, la más incorruptible de las primaveras.
Julieta suspendida del canto del ruiseñor hasta el veneno,
cada encuentro en el filo del cuchillo y cada cielo en ascuas:
el imposible triunfo del amor que siempre se traiciona.
Mamá, papá, recogieron los dados.
No seré ni siquiera como el punto luminoso de Keops para el amante,
ni mi ausencia será tiniebla sin remedio para nadie hasta el juicio final.
Pero bórrate ya, espejo infamatorio, espejo usurpador,
¿acaso hay alguien más infeliz que yo en este inalterable, mutilado universo?
«Te pertenezco, dijo», «¿Tanto como los ojos que no ves,
como la voz que clama en el desierto?»
«Tanto como tú misma. Tanto como el lugar del bien perdido.
Pero esta es una historia para después del mundo, dijo.»
¡Ah memoria, memoria,
tienes las manos frías y la mirada oscura de los que vuelven desde nunca!
Llevemos, de todos modos, esas habitaciones abismales,
esos parques con lluvia y aquel muelle donde sólo es verano.
No dejemos caer las lámparas guardianas ni las cartas tan frágiles;
pongamos en esta misma sal los besos, los adioses, los retornos;
guardemos cada piedra, cada sol, cada lágrima.
Y así, paso por paso, año tras año, hemos forzado el tiempo
reavivando el pasado boca a boca con el vino vertiginoso del porvenir
hasta ver el presente posado aquí o allá como un pájaro ciego.
Fue un incesante y arduo traslado subterráneo.
Ahora estamos cerca del final, de cara contra un muro que no cede.
Han caído ciudades; han pasado dinastías de hormigas.
Todos estos escombros han sido removidos, triturados, confundidos,
sin ninguna piedad, sin ninguna esperanza.

¡Ah memoria, memoria,
nos hemos deslizado varias veces por los alrededores de la eternidad,
donde alguien nos estará esperando cualquier día «para después del mundo»!
Entonces ella se alza entre ráfagas frías y turbios remolinos
igual que las mendigas destempladas de los basurales,
y tropieza y escarba y maldice tu sombra todavía:
«Ojalá te comieran el corazón,
ya frío,
los perros en la noche que te alejó de mí.»

La corona final

Si puedes ver detrás de los escombros,
de tantas raspaduras y tantas telarañas como cubren el hormiguero de otra vida,
si puedes todavía destrozarte otro poco el corazón,
aunque no haya esperanza ni destino,
aparta las cortinas, la ignorancia o el espesor del mundo, lo que sea,
y mira con tus ojos de ahora bien adentro, hasta el fondo del caos.
¿Qué color tienes tú a través de los días y los años de aquel a quien amaste?
¿Qué imagen tuya asciende con el alba y hace la noche del enamorado?
¿Qué ha quedado de ti en esa memoria donde giran los vientos?
Quizás entre las hojas oxidadas que fueron una vez el esplendor y el viaje,
un tapiz a lo largo de toda la aventura,
surjas confusamente, casi irreconocible a través de otros cuerpos,
como si aparecieras reclamando un lugar en algún paraíso ajeno y a deshora.
O tal vez ya ni estés, ni polvo ni humareda;
tal vez ese recinto donde siempre creíste reinar inalterable,
sin tiempo y tan lejana como incrustada en ámbar,
sea menos aún que un albergue de paso:
una desnuda cámara de espejos donde nunca hubo nadie,
nadie más que un yo impío cubriendo la distancia entre una sombra y el deseo.
Y acaso sea peor que haber pasado en vano,
porque tú que pudiste resistir a la escarcha y a la profanación,
permanecer de pie bajo la cuchillada de insufribles traiciones,
es posible que al fin hayas sido inmolada,
descuartizada en nombre de una historia perversa,
tus trozos arrojados a la hoguera, a los perros, al remolino de los basurales,
y tu novela rota y pisoteada oculta en un cajón.
Es algo que no puedes soportar.

Hace falta más muerte. No bastarían furias ni sollozos.
Prefieres suponer que fuiste relegada por amores terrenos,
por amores bastardos,
porque él te reservó para después del mundo, para después de nunca,
para el amor eterno, más allá del final.

Estarás esperándolo hasta entonces con corona de reina
en el enmarañado fondo del jardín.

Olga Orozco



Ricardo Baroja: *La diligencia*

Viajeros españoles en Burdeos (1755-1845)*

El nombre de Burdeos despierta siempre, en la mente del forastero, dos imágenes seductoras, muy claras, pero en absoluto contradictorias. Por una parte, la imagen de una ciudad fría, recogida, casi una ciudad inglesa, cercada de nieblas y poblada por los errantes fantasmas de una burguesía anticuada, tristemente acampada en las ruinas de su pasado esplendor, esa burguesía tan ferozmente analizada por François Mauriac. Por otra parte, la imagen de una ciudad risueña y acogedora, blandamente tendida a lo largo de su río, una ciudad del Mediodía, abierta hacia el sol, la selva y el océano, una ciudad en la que el viajero llegado del Norte, se siente ya invadido por las fragancias de la tierra española, en la que las costumbres, el lenguaje, los hombres y el paisaje anuncian ya la próxima España. Naturalmente, me niego a escoger entre esas dos imágenes igualmente míticas, que todo bordelés legítimo cultiva alternativamente, a merced de sus caprichos y humores. Mas, ya que las circunstancias del día nos convidan a acercar Aquitania a España, a hermanar Burdeos con Madrid, grato nos resulta el recalcar las oportunas ventajas de esta segunda imagen de la capital girondina.

Efectivamente, cualesquiera que sean las demás facetas de su personalidad, Burdeos es una ciudad española. Y los viajeros españoles que iremos citando a lo largo de esta ponencia, lo ratifican unánimemente. No es necesario evocar largamente las contigencias históricas, recordando, por ejemplo, a aquellos emigrantes españoles que, desde el tiempo de los Reyes Católicos hasta los últimos decenios de la Edad Contemporánea, acudieron a fundirse poco a poco en la población bordelesa y le proporcionaron nuevos matices y riquezas culturales. Basta con hojear la guía del teléfono, o pasear algunas horas por el popularísimo barrio de Saint-Michel, para que uno se percate del vigor y de la permanencia del fenómeno. Burdeos huele a España. Quien sepa escuchar, sentir y ver, estará convencido de ello, desde su primera estancia en la villa. Dicho este preámbulo, ya que mi oficio es estudiar la literatura y la civilización españolas, contestaré ahora a esta sencillísima pregunta: ¿Qué imagen recogieron de Burdeos, los viajeros españoles de antaño? ¿Qué relatos de sus jornadas girondinas transmitieron a sus contemporános? Parece fácil contestar a tal pregunta. Pero la experiencia prueba lo contrario. Efectivamente, al emprender este trabajo, echamos de menos alguna bibliografía general sobre los viajes de los españoles fuera de su tierra y sobre los libros de viajes por Francia, escritos en idioma castellano. Nada existe, en este dominio, que

* *Esta ponencia fue leída en el Instituto Francés de Madrid, el 26 de enero de 1984, en la mesa redonda reunida bajo la presidencia de José Antonio Maravall, con la participación de Antonio Domínguez Ortiz, Manuel Tuñón de Lara y Jean Sentaurens, sobre el tema: «Viajeros ilustres en Aquitania y España en los siglos XVIII y XIX».*

se pueda emparejar con las recopilaciones de García Mercadal y los repertorios de Farinelli y Foulché-Delbosc referentes a España[1]. Nada, excepto el compendio muy parcial de León Martín Granizo, titulado *Aportaciones bibliográficas: viajeros y viajes de españoles, portugueses e hispanoamericanos* (Madrid, 1923)[2]. Por efecto de esta carencia, tuvimos que contentarnos con recuperar algunos textos, recogidos ya desde algunos años, al azar de nuestras investigaciones en las bibliotecas y archivos españoles. El conjunto de nuestra documentación resulta perfectamente heteróclito, ya que reúne textos muy alejados en el tiempo, como son la *Guía del peregrino a Santiago de Compostela,* del siglo XII, y los *Recuerdos de viaje por Francia,* de Mesonero Romanos, de 1840, a la par que muy diferentes en su forma, como son los *Viajes de Fray Gerundio,* de Modesto Lafuente, y el *Itinerario de Madrid a París,* de Ángel Fernández de los Ríos. Ora meras colecciones de notas personales, ora compendios de datos prácticos para turistas eficaces, ora creaciones con pretensiones literarias, los dieciocho textos que hemos examinado no hablan de Burdeos con una parecida prolijidad de detalles[3]. Seis de ellos, solamente, ofrecen un verdadero interés. El primero, conforme vamos subiendo por la línea del tiempo, es la guía redacta por Ángel Fernández de los Ríos, editada en Madrid por Ignacio Boix, en 1845, y titulada *Itinerario descriptivo, pintoresco y monumental, de Madrid a París.* La obra consta de dos partes, que se vendían separada-

[1] *J. García Mercadal,* Viajes de extranjeros por España y Portugal, desde los tiempos más remotos hasta fines del siglo XVIII, *Madrid (Aguilar, 1952-1962, 3 vol.) Arturo Farinelli,* Viajes por España y Portugal, desde la Edad Media hata el siglo XX. Divagaciones bibliográficas, *Madrid, 1921; y* Viajes por España y Portugal. Suplemento al volumen de las «Divagaciones bibliográficas» (1921), *Madrid, 1930. R. Foulché Delbosc,* Bibliographie des voyages en Espagne et Portugal, *París, 1896.*

[2] *León Martín Granizo,* Aportaciones bibliográficas: viajeros y viajes de españoles, portugueses e hispanoamericanos, *Madrid (Publicaciones de la Real Sociedad de Geografía), 1923.*

[3] *He aquí las referencias bibliográficas de los 18 relatos de viaje que utilicé para esta ponencia:*
— *Fernando Aguilar,* Mis viajes por Francia, Suiza y Alemania, *Madrid, 1915.*
— *Carmen de Burgos Seguí, con el seudónimo de «Colombine»,* Por Europa (impresiones): Francia, Italia; *Barcelona, S.A. (1905).*
— *Luciano Cordeiro,* Viagens : Hespanha e França, *Lisboa, 1874-1875.*
— *Nicolás de la Cruz y Bahamonde,* Viaje por España, Francia e Italia, *Madrid-Cádiz, 1806-1813, 14 vol.*
— *Angel Fernández de los Ríos,* Itinerario descriptivo, pintoresco y monumental de Madrid a París, *Madrid, 1845.*
— *Diego Alejandro de Gálvez,* Itinerario geográfico, histórico, crítico y litúrgico de la España, Francia, País Bajo y gran parte de Alemania, *manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, números 1698 y 1699.*
— *(Anónimo),* Le guide du pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle, *edición de Jeanne Vielliard, Mâcon, 1938.*
— *Modesto Lafuente,* Viajes de Fray Gerundio por Francia, Bélgica, Holanda y orillas del Rhin, *Méjico, 1859.*
— *José de Lasa,* De Madrid al Vesubio. Viaje a Italia, por San Sebastián, Bayona,... Guía descriptiva y práctica con noticias e indicaciones acerca de los medios de viaje, fondas, etc..., *Madrid, 1873.*
— *Ramón de Mesonero Romanos,* Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica en 1840 y 1841, *Biblioteca de Autores Españoles, tomo 203.*
— *Pascual Millán,* Biarritz y sus cercanías. Notas e impresiones, *Madrid, 1897.*
— *Pedro Paz Soldán y Unanue,* Memorias de un viajero peruano. Apuntes y recuerdos de Europa y Oriente (1859-1863), *Lima, 1971.*
— *Gorgonio Petano y Mazariegos,* Viajes por Europa y América por don Gregorio (sic) P. y M., *París, 1858.*
— *Antonio Ponz,* Viaje fuera de España, *Madrid (Aguilar), 1947.*
— *Pedro Rodríguez Campomanes,* Itinerario real de postas de dentro y fuera del Reyno, *Madrid, 1761.*
— *Noël Salomón, Le séjour de D.F. Sarmiento à Bordeaux en 1846; Les Langues Néo-Latines, oct.-nov. 1963, n.° 166, p. 32-43.*
— *Antonio María Segovia,* Manual del viajero español de Madrid a París y Londres, *Madrid, 1851.*
— *Antonio de Ubilla y Medina,* Sucesiòn de el rey d. Phelipe V N.° Señor en la corona de España. Diario de sus viajes desde Versalles a Madrid, *Madrid, 1704.*

mente a seis reales cada una. La primera parte describe la carrera de Madrid a Behobia, por Burgos, Vitoria e Irún. La segunda describe el territorio que atraviesa la calzada, de la frontera a París, por Bayona, Mont-de-Marsan, Burdeos, Angulema, Poitiers, Tours y Orléans. No es sino una guía turística, en sentido moderno, y, dicho sea de paso, una de las primeras que se escribieron en España en este género[4]. La segunda obra, la firma Modesto Lafuente. Su título: *Viajes de Fray Gerundio por Francia, Bélgica, Holanda y orillas del Rhin.* Con este seudónimo de Fray Gerundio, el autor nos cuenta, con gracioso acopio de detalles pintorescos, más o menos imaginarios, el largo crucero que emprendió durante el verano de 1841, acompañado de su criado Tirabeque[5]. La tercera obra se llama *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica, en 1840 y 1841.* Su autor: el conocido costumbrista madrileño Ramón de Mesonero Romanos[6]. La cuarta obra narra el largo viaje por España, Francia e Italia, efectuado entre 1797 y 1801, por don Nicolás de la Cruz y Bahamonde, Conde de Maule, Consiliario de la Real Academia de las Bellas Artes de Cádiz[7]. El quinto viaje es el de don Antonio Ponz, reseñado en la carta IIa —agosto-noviembre 1783— de su *Viaje fuera de España*[8]. La mucha afición que siente por las bellas artes, hace que el famoso académico valenciano dedique gran parte de sus páginas a una descripción pormenorizada de los museos y monumentos bordeleses. La sexta y última obra merece una particular atención. Es una obra inédita, titulada *Itinerario geográfico, histórico, crítico y litúrgico de la España, Francia, País Bajo y gran parte de Alemania,* escrita en 1755, por don Diego Alejandro de Gálvez y Calzado, presbítero, maestro segundo de ceremonias de la Catedral de Sevilla, luego racionero y bibliotecario mayor de dicha catedral, y académico numerario de la Real Academia de Buenas Letras de esta ciudad. Hace mucho tiempo ya que nuestro amigo Francisco Aguilar Piñal ha valorado la importancia de este manuscrito, no sólo por ser uno de los pocos viajes que se conservan de españoles que visitan otras nacio-

[4] *Angel Fernández de los Ríos (Madrid, 1821-París, 1880), hombre político, liberal y republicano, fue director de varios periódicos, entre los cuales el* Semanario pintoresco español, *que él mismo fundó en 1852. Escribió obras de historia y textos costumbristas sobre Madrid. En las páginas de su* Itinerario, *que consagra a Burdeos (parte II, p. 22 a 27), incluye una lista de libros para uso del viajero deseoso de ampliar sus conocimientos sobre la capital de Aquitania.*

[5] *Modesto Lafuente (Palencia, 1806-Madrid, 1866) había empezado a estudiar la carrera eclesiástica, pero carente de vocación, se dedicó a la literatura y a la política. Poeta poco inspirado, escribió una* Historia de España *(1850-1859) que le granjeó mucha fama. Era de ideas liberales. Este seudónimo de «Fray Gerundio», que utilizó para narrar su viaje por Francia, también le sirvió para titular un periódico que fundó. Los* Viajes de Fray Gerundio *se publicaron por primera vez en 1843. Hemos utilizado una edición posterior, impresa en Méjico en 1859, en dos volúmenes. Lafuente describe largamente Burdeos en el tomo I de dicha edición, p. 75 a 164.*

[6] *Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882) escribió su obra costumbrista más famosa,* Escenas Matritenses *(1832), bajo el seudónimo de «El Curioso Parlante». Hijo de un gran negociante, viajó por España, Francia e Inglaterra en 1833-1835. Hemos leído sus* Recuerdos de viaje por Francia *en el tomo V de la edición de sus obras realizada por la Biblioteca de Autores Españoles (tomo 203). El capítulo sobre Burdeos va de la p. 277 a la p. 282.*

[7] Viaje de España, Francia e Italia, por don Nicolás de la Cruz y Bahamonde, Consiliario de la Real Academia de las Bellas Artes de Cádiz; *Madrid-Cádiz (1806-1813), Hemos utilizado el volumen V de la edición de Manuel Bosch (Cádiz, 1813), que contiene el capítulo III, del libro XVIII, del tomo 9 de la obra, consagrado a Burdeos (p. 330-366).*

[8] *Antonio Ponz (1725-1792) fue secretario de la Academia de San Fernando, de 1771 a 1792. Su* Viaje fuera de España, *editado por primera vez en Madrid en 1785, es la continuación del* Viaje de España, *editado en 18 tomos, de 1772 a 1774. Hemos utilizado la edición moderna de Aguilar (Madrid, 1947), que reúne ambos relatos de viaje. La carta II del* Viaje fuera de España *está en las páginas 1.690-1.696.*

nes en el siglo XVIII, sino también por la personalidad del autor, hombre muy erudito, polemista vivaz, y una de las figuras señeras de la Sevilla ilustrada de dicha época. Por mi parte, con vistas a una posible edición, he emprendido una traducción al francés de los capítulos de esta obra que describen la Francia de Luis XV [9].

A excepción de algunos casos aislados, todos los viajeros que hemos estudiado, llegan a Burdeos por el camino del Sur. Ya que salen generalmente de Madrid, pasan la frontera en Behobia, y continúan hasta las orillas del Garona por la ruta más común y tradicional, que atraviesa las provincias vascongadas francesas y las vastas llanuras de las Landas. Casi todos viajan en coche de caballos. En efecto, Bayona no tuvo relación ferroviaria con Burdeos hasta 1855. E incluso para los viajeros de los años 1840-1850, ese avance técnico considerable, que redujo de 24 a 4 horas un trayecto, de suyo muy trabajoso, no aparecía sino como una curiosidad turística, que las guías les convidaban a «visitar», en Burdeos precisamente, en una de las primeras líneas abiertas en esa época, entre las orillas del Garona y la bahía de Arcachon. Allí, por 4,25 francos en carruaje cubierto o 2,75 francos en vagón descubierto, el viajero español, ávido de emociones violentas y exóticas, podía gozar por primera vez de la embriaguez de la velocidad:

> La rapidez con que se marcha apenas nos permite ver los camineros, que de media en media legua, colocados en pie a la orilla del camino, con una mano puesta sobre el carazón y con el otro brazo extendido, indican que el convoy puede seguir sin inconvenientes por el trozo puesto a su cuidado, así como desaparecen instantáneamente las casetillas de madera de trecho en trecho colocadas, sobre las cuales tremolan en los casos necesarios banderas o pabellones que sirven de aviso al director del convoy [10].

Entonces, en la primera mitad del siglo XIX, como en las épocas anteriores, nuestro viajero español se ve obligado a recorrer en coche de caballos las 27 postas que jalonan el camino más corto entre Bayona y Burdeos, en una distancia de 36 leguas españolas, equivalentes a 48 leguas francesas: poco más o menos 190 kilómetros. En el siglo XVIII

[9] *Gálvez acompañó, como notario eclesiástico, a don Carlos Reynaud de la Parra, canónigo del Cabildo Hispalense, en su viaje a Audenarde (Bélgica), destinado a efectuar unas informaciones de legitimidad sobre don Marcelo Doye y Pelarte, propuesto para canónigo magistral de la Santa Iglesia de Sevilla. Habiendo salido de Sevilla el 3 de mayo de 1755, visitó Burdeos los días 5 a 11 de julio siguientes. Viajaba en calesa, con el dicho don Carlos Reynaud, otro clérigo sevillano, un criado negro y un calesero. Reunió sus impresiones de viaje en un primer manuscrito, encuadernado en un solo tomo, que se conserva en la Biblioteca Provincial y Universitaria de Sevilla (número 333-109). Nueve años más tarde, escribió de nuevo esta obra, ampliándola a dos tomos, con muchos detallles y comentarios nuevos. Existen dos ejemplares de esta segunda redacción, conservados, el primero (manuscrito original) en la Biblioteca Colombina de Sevilla (número 83-4-10 y 11) y el segundo (copia fiel del original) en la Biblioteca Nacional de Madrid (números 1698 y 1699). Hemos utilizado el manuscrito de la Biblioteca Nacional, en el que la parte que describe el itinerario de Irún a Limoges se encuentra en el tomo I, f.° 93 a 119.*

Nacido en Priego (Córdoba) en 1718, Gálvez murió en Sevilla en 1803. Fue uno de los fundadores de la Academia Sevillana de Buenas Letras, en 1752, y uno de los grandes organizadores de la Biblioteca Colombina, de la que cuidó a partir de 1763. Para más detalles sobre Gálvez y su Itinerario, *ver: Francisco Aguilar Piñal, De Sevilla a Flandes en el siglo XVIII;* Archivo Hispalense, *1961, tomo 34, número 105, p. 9-57.*

[10] *Lafuente, p. 160. Este ferrocarril de Burdeos a La Teste, primer tramo de la futura línea de Burdeos a Bayona, fue construido entre 1837 y 1841. Estas fechas lo clasifican entre los primeros ferrocarriles creados en Francia. La línea Burdeos-París, por Tours y Orléans, sólo data de 1852. Burdeos-Bayona, de 1855. Fernández de los Ríos* (Itinerario, *p. 27) aconseja a los turistas españoles que «visiten» ese nuevo modo de locomoción, ya que en esta época (1845) no existía en su tierra. Las grandes líneas ferroviarias españolas se crearon posteriormente a las francesas: Barcelona-Mataró, en 1848; Madrid-Aranjuez, en 1851; Madrid-Irún, en 1864.*

este viaje resultaba muy difícil. Las postas francesas eran caras y mal servidas. El viajero tenía que desplazarse con su propio coche, o arrendar uno. Además, le obligaban a pagar cantidades de tasas: según el número de los caballos que enganchaban al carruaje, la cantidad de personas transportadas, el peso de los bagajes, etc... «Siempre que pueden engañar, lo hacen bellamente», comenta el canónigo Gálvez, que tarda dos días en recorrer el camino de Bayona a Burdeos[11]. En el siglo XIX, el servicio oficial de las diligencias y correos franceses hace las cosas más fáciles y menos costosas. Las diligencias de las compañías *Dotezac-frères* y *Laffitte-Caillard* van de Bayona a Burdeos, por Mont-de-Marsan, en veinte horas. El correo —en francés «malle-poste»— reduce esta duración a dieciséis horas. Pero tiene el inconveniente de ser poco asequible, ya que sólo ofrece tres asientos, y bastante caro, valiendo cada uno de dichos asientos 40 francos. Además, el constante cuidado de celeridad que anima este servicio impone a los viajeros algunos sacrificios difíciles de aguantar:

Desgraciado de aquél a quien ocurra, de relevo a relevo, uno de los menesteres urgentes a que está sujeto todo fiel cristiano, lo mismo en Francia que en Moscow, porque lo pasará muy mal el infeliz; y pobre del que incurra en la imprevisión de no raciocinarse antes de emprender la marcha, proveyéndose de las competentes municiones de boca, sólidas y líquidas, porque llegará al término del viaje más extenuado que cesante español[12].

A sus compatriotas deseosos de observar las costumbres de los franceses, Mesonero Romanos aconseja el viaje en diligencia. En España —dice—, este medio de transporte está todavía reservado a la gente acomodada, a los representantes de una sociedad escogida, y eso hace muy grato su uso. En Francia, la democracia ha convertido las diligencias en ámbitos más pintorescos, en los que el viajero puede soñar con las compañías más hechiceras, pero también echar pestes contra las más desagradables promiscuidades:

En la diligencia francesa es otra cosa. En primer lugar, la sociedad que en ella se reúne es bastante heterogénea, gracias a la extremada baratura del precio y a los medios más cómodos de transporte. Comisionistas, corredores de comercio, jóvenes despiertos y aún atolondrados; oficiales del ejército que mudan de guarnición ; cómicos y empresarios de los teatros de provincia; estudiantes y entretenidas; modistas y amas de cría; hermanas de la Caridad y poetas excéntricos y «no comprendidos» en su lugar. Tales son los elementos que en ellas vienen a reunirse generalmente. Y ya se deja conocer que no hay que esperar de ellos aquellas delicadas atenciones, aquellos rendidos obsequios, aquella amable deferencia que suele regularmente hacer agradable el viaje en nuestros coches públicos. Allá por el contrario, el individualismo está más caracterizado. Cada cual retiene para sí el mejor sitio posible, y le defiende obstinadamente aún contra los privilegios de la edad o las gracias de la hermosura. Y cuenta que el rincón de un coche no es cosa indiferente cuando han de pasarse en él las largas noches de invierno. Hay viajeros y viajeras que imponen a sus compañeros su inevitable locuacidad, persiguiéndoles hasta en los secretos de su vida interior o de sus proyectos futuros. Y los hay también que se aíslan y reconcentran en sí mismo, y a la hora conveniente asoman su cestita de provisiones y se complacen en desplegar a la vista de los hambrientos colaterales, ya el rico pastel de Perigord, ya el sabroso queso de Gruyère, ya los dulces de Metz o las salchichas de Marsella, sazonando estos delicados frutos con las descomunales ojeadas que suelen acompañar a la implacable cesta, en el momento de su ocultación[13].

[11] Itinerario geográfico, *f.º 100 v. Gálvez sale de Bayona por la madrugada, desayuna en Magescq y duerme en Labarie; al día siguiente, desayuna en Belin y llega a Burdeos con el anochecer.*

[12] *Lafuente, p. 65-66.*

[13] Recuerdos de viaje, *p. 272.*

«Los Pirineos ya no existen», dijo el rey Luis XIV de Francia en 1700. Y parece como si todos los viajeros españoles que van entrando en Francia por el País Vasco, hicieran suya aquella agudeza borbónica[14]. Todos se confiesan decepcionados por el paso de una frontera cuyos guardianes no manifiestan la menor pizca de interés por el turista sino cuando huele a tabaco o a chocolate. Todos rumian desilusiones al evocar su primera jornada de viaje por Francia. Ni el menor azoramiento al internarse en las *terrae incognitae.* Nada de aquel emocionante salto hacia lo desconocido. Durante su travesía de las provincias vascas francesas, de Behobia a Bayona, nunca tienen la impresión de haber salido de España. Son las mismas casas, desparramadas por los campos, el mismo paisaje de verdeantes colinas ribeteadas por el océano, los mismos hombres, que gastan los mismos trajes y hablan el mismo idioma. Bayona, donde prueban su primera comida y duermen su primera noche, apenas si es una ciudad francesa. Allí hablan el español y el vascuence. Allí compran y venden mercancías de la Iberia y admiten, gustosos, los reales y las pesetas. El viajero español está en su casa: el dueño del hotel y la mitad de los huéspedes son compatriotas suyos. El barrio de Saint-Esprit, en la orilla derecha del Adour, es una colonia de judíos portugueses y españoles, entre los cuales el canónigo Gálvez reconoce a muchos andaluces. Y los turistas del siglo XIX estiman que el números de los iberos en los mercados de Bayona o en las playas de Biarritz, alcanza el de los indígenas galos.

En realidad, para nuestros viajeros españoles, la peregrinación a Burdeos sólo se inicia verdaderamente a la salida de Bayona. Los primeros padecimientos, las primeras experiencias amargas, empiezan con la travesía de las Landas. Escoja la derrota de las Grandes Landas, como don Alejandro de Gálvez o don Antonio Ponz, o prefiera el camino más cómodo, aunque más largo, de las Pequeñas Landas, por Dax y Mont-de-Marsan, el viajero experimenta en estas tierras los primeros escalofríos de la aventura. Un recorrido de varias decenas de leguas, trazado en medio de inmensas llanuras y profundos arenales pantanosos. Un paisaje de tétrico aspecto, ritmado a trechos por la austera presencia de negros pinares y tupidos alcornocales. Una «Siberia francesa», comenta Modesto Lafuente, ante la tristeza desolada de esa estepa inmóvil. Triste oscuridad del cielo. Mordaz agresividad del viento. Y siempre, inesperadamente dibujada sobre la nada de aquel yermo, la sempiterna silueta del pastor inmóvil en sus extraños zancos:

> Los pastores andan sobre ciertos zancos, que son unos palos arrimados a las piernas, y, afirmando los pies en ellos, vienen a elevarse del suelo tal vez una vara, de suerte que el que no está prevenido creerá encontrarse de repente con gigantes. Andan así para descubrir mejor sus ovejas entre la espesura y, según pienso, para manejarse con facilidad en aquel terreno blando y en partes pantanoso. Con un cayado, que también llevan en la mano, se manejan, vuelven y corren sobre sus zancos lo mismo que por el suelo con sus pies, y además del cuidado de las ovejas se ocupan regularmente en hacer calceta o en otros ejercicios adaptables a aquella postura.[15]

[14] *Voltaire atribuye la frase al rey de Francia, en su libro* Le Siècle de Louis XIV. *Dice que el monarca la pronunció en el momento en que los Borbones subían al trono de España, con el advenimiento de Felipe V, nieto del propio Luis XIV. Otros historiadores atribuyen la frase al Embajador de España de la época.*

[15] *Ponz, pp. 1691-1.692.*

Ya en el siglo XII, el autor de la *Guía del peregrino a Santiago de Compostela* advertía que se exigían tres jornadas muy trabajosas para atravesar las Landas girondinas. «Esta es una tierra desolada —decía—, donde se carece de todo. No hay pan, ni vino, ni carne, ni pescado, ni agua, ni fuentes. Escasos son los pueblos en estas arenosas llanuras, que, en cambio, son generosas en mijo, en miel y carne de cerdo. Si acaso atraviesas las Landas en verano, esfuérzate en proteger tu rostro contra los enormes moscones que allí pululan, y se llaman tábanos. Y si no reparas en los sitios en donde metes el pie, te hundirás rápidamente hasta las rodillas en esa arena marina que lo invade todo». Cuando el famoso negociante Simón Ruiz escribió, en abril de 1565, a su amigo y asociado de Nantes Yvon Rocaz, para ofrecerle un encuentro en Burdeos, éste le aconsejó que desistiese de su propósito, por las molestias y demoras que encontraría en este camino de las Landas[16]. Por su parte, el canónigo Gálvez recuerda con escasa alegría sus aventuras landesas:

> Desde Bayona a Gradignan se extienden las grandes Landas, que es el más miserable país de Europa, al que la naturaleza ha privado de los socorros y ayudas para que los vivientes pasen su vida. Es toda la tierra miserabilísima y un arenal continuado, cubierto de pinares, sin gota de agua. Y los caminos, por ser arena esponjosa, no se pueden conocer y con facilidad se pierde el rumbo. Los villajes son infelices, pobres y miserables, tanto que los de Galicia son el paraíso en su comparación. Las posadas, a más de desprevenidas son caras. En una, sólo por comer al mediodía la sopa, unos huevos y bacalao, por tres principales y un criado, pidieron siete francos, que son 28 reales.[17]

Siendo así las cosas, nadie quedará sorprendido al comprobar que nuestros viajeros españoles celebren su llegada a Burdeos como un verdadero retorno a la civilización. Cualquiera que sea la ruta de su última etapa, ponderan con entusiasmo la belleza de los paisajes, el risueño aspecto de las mansiones, la consoladora presencia de los habitantes, metamorfoseando así, por las virtudes de la hipérbole, su travesía de algunos arrabales muy ordinarios, en una ascensión sublime hacia un ansiado paraíso.

Ya están en Burdeos nuestros españoles. Inmediatamente, desde las primeras líneas de sus relaciones de viaje, todos se declaran sobrecogidos, asombrados y pasmados por su primer contacto con la capital de Aquitania. Todos preludian con el mismo tema, continuamente glosado: «buena y hermosa es la ciudad de Burdeos...» Aquí, es necesario abrir un pequeño paréntesis. Los seis principales relatos que señalamos al empezar esta ponencia, se sitúan en un período histórico que va del año 1755 al 1845. Ahora bien, la Historia nos revela que fue precisamente en este período cuando Burdeos conoció el apogeo de su riqueza comercial y marítima, el mayor incremento de su población, y la terminación de la mayoría de los monumentos que la hacen considerar como la joya arquitectónica del siglo XVIII. Por consiguiente, es esta hermosa ciudad neoclásica, grave y majestuosa, mas al mismo tiempo fina y elegante en sus ornamentos sutiles, la que describen nuestros españoles. Cerramos el paréntesis, y damos de nuevo la palabra a las relaciones de viaje.

[16] *Henri Lapeyre,* Une famille de marchands, les Ruiz; *Paris-Bordeaux, 1955, p. 66. Finalmente, se entrevistaron en Bayona.*

[17] Itinerario geográfico, *f.º 101 r. Son tanto más amargos estos recuerdos de Gálvez, cuanto que le robaron su capa en el coche cuando se hospedó en la posta de Laharie.*

Para gozar mejor de la perspectiva general de la ciudad, los viajeros se apresuran a subir en alguna de las colinas que dominan la orilla derecha del río Garona. Allí, su mirada abarca en su totalidad la espléndida imagen de la ciudad y su campiña, blandamente tendidas a lo largo de la majestuosa media luna que dibuja el curso de su río:

La primera impresión verdaderamente grande que experimenta el viajero que visita la Francia por este lado, es producida por el magnífico aspecto que despliega a su vista la ciudad de Burdeos. Y tal es la agradable sorpresa que le ocasiona, que en vano intentaría luego verla reproducida en ninguna de las grandes ciudades de Francia, ni aún en presencia de su inmensa y populosa capital. Para gozar del cuadro interesante que ofrece al viajero la capital de la Gironda, preciso le será trasladarse a la opuesta orilla del Garona, enfrente del vastísimo anfiteatro de cerca de una legua, que siguiendo la curva descrita por el río, forman los bellos edificios de la ciudad, terminada de un lado por el extenso y elegante cuartel de Chartrons, y al opuesto por el soberbio puente y los arsenales de construcción. Colocado el espectador enfrente de aquel magnífico panorama, puede sólo desde allí juzgar de la formidable extensión de esta gran ciudad, de la magnificencia y belleza de sus edificios y del movimiento y animación de su vida mercantil. La extraordinaria anchura del Garona, el atrevido puente que presta comunicación a ambas orillas, la inmensa multitud de buques de todas naciones que estacionan en el puerto, la extensión de los hermosos diques que sirven de defensa a los edificios, las dimensiones colosales, la forma elegante y bella de éstos, los extendidos paseos, y, luego allá en el fondo, y a espaldas del espectador, enfrente de la ciudad, la campiña más hermosa y más bien cultivada que imaginarse pueda, enriquecida con miles de casas de campo y de bellísimos y antiguos châteaux: tal es el admirable conjunto que se despliega a su vista. [18]

Luego, el viajero alarga e intensifica su gozo, penetrando lentamente en la ciudad, por esa especie de vía triunfal constituida por la travesía del Garona, ancha de cerca de quinientos metros en este lugar, y el cruce de la soberbia Plaza Real —hoy «Place de la Bourse»—, cuyo creador, el intendente Claude Boucher, había exigido que ofreciera al visitante un testimonio inmediato del esplendor de Burdeos [19]. Después hace un recorrido rápido por las principales calles de la ciudad, examinando las majestuosas perspectivas que ofrecen las fachadas, y la infinidad de los adornos de las ventanas y cornisas. Se detiene muy poco en lamentar el infeliz estado de las callejuelas del casco antiguo, y los inconvenientes del fango hediondo y pegajoso, que mana por los intervalos de los adoquines, los días de lluvia. Prefiere, como Mesonero Romanos, ensalzar «la construcción de las casas particulares, que no sólo se aparta en lo general de las rutinarias y mezquinas formas seguidas por los arquitectos españoles, sino que excede en belleza y elegancia a todo lo que suele verse comúnmente en las ciudades francesas» [20], o como Fernández de los Ríos, apreciar «las cómodas tiendas, con portadas de madera, los zaguanes limpios, las escaleras cómodas y elegantes, a veces suntuosas, y los bonitos adornos de los balcones» [21].

[18] *Mesonero Romanos, p. 277.*

[19] *Cruz y Bahamonde, Gálvez y Ponz cruzan el río en barco, entre el pueblecito de La Bastide y la ciudad de Burdeos. El puente de piedra, que Mesonero Romanos considera, en 1840, como uno de los más hermosos de Francia, mucho mejor que cuantos se pueden contemplar en París, no fue edificado antes de 1819-1821. Tiene 17 arcos, y su longitud alcanza 486 metros. Fue el primer puente construido en Burdeos, desde los orígenes de la ciudad. El transbordo en barco, con coches y caballos, era muy costoso: el canónigo Gálvez estima su precio exorbitante, cuando lo compara con lo que se cobraba en la misma época en las barcas de Coria y de Cantillana, sobre el Guadalquivir.*

[20] Recuerdos de viaje, *p. 278.*

[21] Itinerario descriptivo, *p. 25.*

Entonces, nuestros viajeros emprenden la visita de los principales monumentos y lugares curiosos de Burdeos. Para economizar la paciencia del lector, dejaremos de seguir a la mayoría de ellos en sus imprescindibles estaciones en la plaza de la Comedia y la calle del Chapeau-Rouge, y en su concienzudo registro de las iglesias parroquiales. Sólo acompañaremos a unos viajeros, en su descubrimiento de algunos lugares pintorescos verdaderamente originales.

Allí está, por ejemplo, la Plaza Real, un conjunto arquitectónico edificado de 1740 a 1760, e inigualado en todo el siglo XVIII. En su ámbito se yergue el edificio de la Bolsa del Comercio, «el mejor de Francia», comenta el canónigo Gálvez, que luego añade, con una pizca de socarronería, que «lonja como la de Sevilla, no hay en la Europa» [22]. Antonio Ponz nos restituye aquella plaza, tal y como se presentaba en su diseño original, con la suntuosa estatua ecuestre del rey Luis XV, hoy desaparecida:

Una de las obras de mayor gusto y magnificencia que en los últimos tiempos ha engrandecido a Burdeos, es la plaza Real y sus edificios, entre ellos la Bolsa, la Aduana y otros de particulares, guardando todos uniformidad, con ornato de pilastras jónicas. En medio está la estatua ecuestre, en bronce, de Luis XV, ejecutada e inventada por el célebre Le Moyne, escultor del Rey, y grabada después por Nicolás Dupuis. Se erigió el año 1743, a costa de la ciudad, sobre un pedestal poco gentil y demasiado cargado de adornos. En dos de las caras hay bajorrelieves que representan la victoria de Fontenoy y la toma de Mahón por los franceses, en tiempo de dicho soberano. En los otros lados hay letreros. La estatua ecuestre es una gran máquina y ocupa un paraje ventajoso enfrente del Garona, que pasa por delante, y puede descubrirse bien del otro lado del río [23].

Ahora viene otro lugar muy conocido por los bordeleses: las ruinas del antiguo anfiteatro romano, por mal nombre llamada Palacio de Galiano, que son los únicos restos de la ciudad antigua. Estas ruinas, hoy muy apocadas y desgastadas, se conservaron en bastante buen estado hasta fines del siglo XVIII. Prueba de ello, la descripción que nos ofrece Nicolás de la Cruz y Bahamonde:

El anfiteatro, llamado impropiamente Palacio de Galiano, porque fue comenzado bajo de este emperador, es el monumento más respetable que tiene Burdeos entre sus antigüedades. Él hace conocer que la ciudad merecía mucha atención a los romanos cuando erigieron este edificio, que por lo común adornaba las grandes poblaciones. Su figura era ovalada. El gran diámetro interior tenía 238 pies y su pequeño diámetro 168. El primero y el segundo componían 62 pies de elevación. En suma, él contenía todas las distribuciones que se requerían para la comodidad de las diferentes clases de gentes, según el gusto romano, y para la colocación de las fieras. Conserva varios trozos de su primera y segunda arcada. Se manifiesta casi toda su circunferencia. Subsiste aún uno de los ingresos principales, en el cual se observan seis arcos en disminución: cuatro de ellos están enteros y dos rotos en sus arquitrabes. La fachada de este ingreso es bella. Conserva todavía el segundo cuerpo. Después de la Revolución han comenzado a destruir los restos de este anfiteatro y a labrar casas en su interior. Breve, desaparecerá de la vista de los burdaleses. Cuando están de acuerdo el furor y la ignorancia no se respeta lo más sagrado. Vendrá tiempo en que los sabios de este país sentirán la pérdida de unas memorias que tanto honraban su patria. [24]

[22] Itinerario geográfico, *f.º 102 v.*

[23] Viaje fuera de España, *p. 1.692. La estatua de Luis XV desapareció, arrebatada por las tormentas revolucionarias de fines del siglo XVIII.*

[24] Viaje por España, Francia, *pp. 338-339.*

Mientras que Víctor Hugo, fundándose en las ideas estéticas del romanticismo, lamentaba, en 1843, la progresiva destrucción del Burdeos medieval, los viajeros españoles manifiestan un escaso interés por este aspecto de la ciudad, contentándose con denunciar sus callejones retorcidos y sucios y sus edificios mezquinos y decrépitos. En verdad, su actitud es fácilmente comprensible. Acostumbrados a las antiguas ciudades de su tierra natal, aquéllas precisamente que hacen las delicias de Víctor Hugo, Gautier, Mérimée y otros viajeros románticos franceses, merecen ser disculpados, cuando se niegan a abandonarse a la nostalgia y al sentimentalismo, ante semejantes cuadros, harto conocidos para ellos, y desprovistos de exotismo. Ni Mesonero Romanos, ni Modesto Lafuente, describen el antiguo Burdeos. Sólo Antonio Ponz se digna consagrarle algunas líneas; además, con el único propósito de ponderar mejor los méritos de la ciudad moderna:

El antiguo Burdeos es cosa fea; sus calles, por lo regular, estrechas, sucias y mal empedradas. El Parlamento se junta en un viejo palacio perteneciente a los antiguos duques de Guiena. Se ha tratado de trasladarlo a la casa que tuvieron los jesuitas, fábrica bastante grande, aunque sin concluir, en la cual hay una portada de ridícula y mezquina arquitectura. La plaza del mercado y la adjunta pescadería son distritos ahogados y de mala figura. La Casa de la Ciudad también es un edificio antiguo y de corta consideración.[25]

Al contrario, nuestros viajeros se hacen lenguas del Gran Teatro. Todos lo describen, ensalzando especialmente aquella innovación extraordinaria, que representaba, en pleno siglo XVIII, un teatro con peristilo inspirado en la antigüedad, y encareciendo ampliamente el lujo de los adornos. Nada existe —concluyen—, en ninguna ciudad francesa, incluida París, que merezca compararse con esta fábrica. En verdad, Burdeos llevaba un adelanto de casi un siglo en esta materia: la ópera de París, por ejemplo, no se inauguró antes de 1875.

Entre los demás lugares pintorescos que llaman la atención de nuestros españoles[26], cabe señalar el cementerio de La Chartreuse. Ángel Fernández de los Ríos redacta una emocionada descripción de esa pomposa ciudad de los muertos, en la que perduran los signos exteriores de las diferencias sociales, a la vez que se ostentan las ingenuas invitaciones a un romántico culto del recuerdo:

Es muy digno de las visitas del forastero, religiosa y artísticamente, y también como objeto de curiosidad, el cementerio de Chartreuse, situado al oeste de la iglesia de San Bruno, y en el cual se entierran todas las personas del culto católico. Aunque más reducido, ofrece poco

[25] Viaje fuera de España, *p. 1.693. El Cabildo Municipal tenía sus casas en el antiguo* Palais de l'Ombrière *(actualmente* Place du Palais), *que fue derribado en 1800. «La ciudad antigua no presenta más que calles comúnmente estrechas y tortuosas, plazas irregulares y reducidos edificios de mala vista, rivalizando con las más intrincadas callejuelas de Zaragoza, Toledo, Burgos y otras de nuestras capitales». (Fernández de los Ríos, p. 23).*

[26] *Fernández de los Ríos recalca el sistema del alumbrado imaginado por los concejales para la inmensa plaza de* Quiconces, *abierta en el antiguo sitio de la fortaleza de* Château-Trompette: *«Más bien que plaza es un paseo la de Luis Felipe. Tiene buenas calles de añosos y copudos árboles, que por su anchura traen a la memoria del viajero español el Prado de Madrid, pero no por su corta extensión. Ocupa la mayor parte del terreno de Château-Trompette, y antes se llamaba de Luis XVI. En el extremo que da al puerto hay dos «columnas rostrales» levantadas con objeto de que alumbraran a éste y a la plaza por medio de dos linternas, pero no han dado el resultado apetecido por su mezquindad. Tienen unas tres varas de diámetro y 26 de elevación. Se sube por una escalera interior hasta las linternas que están iluminadas por el gas. Sobre ellas se ven dos estatuas de piedra que representan la Navegación y el Comercio» (p. 23).*

menos interés que el del Père Lachaise de París. Numerosas calles de frondosos y sombríos árboles se hallan en todos sentidos, y por donde quiera se ven esparcidas millares de cruces que indican la modesta sepultura de los individuos pertenecientes a la clase pobre, y magníficos y suntuosos sepulcros de piedra, de cuantas formas puedan imaginarse, que señalan los de personas de clases acomodadas, pues ya que es preciso que aún después de la muerte se haga notar la diferencia de fortunas y jerarquías, en aquellos lugares al menos no se priva como en España a la viudez o a la maternidad, pertenezca a la clase que quiera, del consuelo de arrodillarse sobre la tumba en que yace el hijo o el marido, y depositar sobre ella alguna corona de flores o dirigir fervientes preces por su reposo. Interesa, pues al viajero el examen de aquel sagrado recinto lleno de variedad de monumentos, entre los cuales algunos son de gran extensión, con estatuas, relieves, jarrones, flores y aún jardines alrededor, y especialmente si es español, pues puede estar seguro de encontrar el sepulcro de más de un compatriota, de algún amigo, acaso de un pariente. Entre los muchos españoles que los continuos cambios de gobierno han alejado de la península y muerto en el ostracismo, se encuentran varios oficiales y magistrados; también existe una inscripción que dice así: *Aquí yace el famoso pintor español Francisco de Goya,* cuya lectura produce una inexplicable sensación de placer y de sentimiento a la par. Muchos son los epitafios originales que hay por todas partes. Recordamos éste, que inevitablemente deja un poco parado al curioso: *Bientôt on dira de vous ce qu'on dit de nous: ils sont morts!* —«¡Pronto dirán de vos lo que hoy dicen de nos: han muerto!»—; así como esta línea, que tan elocuentemente habla del corazón: *Passant, donne une larme à ma mère, en pensant à la tienne* —«Caminante, derrama una lágrima por madre, pensando en la tuya»—.[27]

Y ya que acabamos de sumergirnos en el sentimentalismo que dimana siempre de las losas funerales y de la sombra de los cipreses, no podremos dejar de realizar aquella pintoresca y escalofriante visita a las catacumbas de Saint-Michel, que se recomiendan a los viajeros románticos como plato fuerte de su menú turístico girondino. En una cripta socavada en el basamento de la torre de la iglesia de San Miguel, soberbia aguja de piedra que culmina a más de cien metros, existe un extraño osario. Hace unos años, el visitante podía contemplar todavía allí, contra la pared de la cripta, la inquietante Danza de la Muerte que bailaban algunas decenas de momias, procedentes de un cementario próximo, cuya tierra tenía la propiedad de mantener los cadáveres en perfecto estado de conservación. Además del delicioso escalofrío que le proporcionaba esta entrevista con algunos parroquianos del otro barrio, nuestro español podía recrearse con los comentarios documentadísimos del guardián de la torre que, dejando algunos instantes el oloroso fricandó que estaba guisando en la misma puerta del osario, le recitaba de cabo a rabo la biografía de cada uno de sus huéspedes:

Este primero —decía—, que está de pie, tiene quinientos años. Este otro fue enterrado vivo, lo que se puede conocer todavía por las contorsiones extraordinarias que hizo en la tumba: ved su actitud. Éstos que veis aquí son una familia que murió envenenada de resultas de haber comido champiñones: éste es el padre; ésta es la madre; éstos los dos hijos. Este que sigue tiene ochocientos años. Este otro tiene ochenta: reparad; todavía conserva los retazos de la camisa con que fue enterrado. Éste es el cadáver de una negra: aún se le puede reconocer en la frente y en la nariz; ella conserva todavía algunos dientes. Éste otro, de tan enorme y ancho pecho, era un mozo de esquina o porta-cargas; sucumbió bajo el peso de dos mil libras; tiene cinco pies y medio. Este es un antiguo general, que murió en un desafío: ver perfectamente la herida al costado derecho; todavía conserva la barba: reparad qué rubio era. Esta es una mujer que se enterró hace trescientos años, y aún conserva los dientes y algunos cabellos. Aproximaos a este otro; meted por aquí el dedo, y aún tocaréis el corazón». Etc., etc...[28]

[27] Itinerario, *p. 24.*

[28] *Lafuente, p. 154-156. La visita del osario de San Miguel constituía uno de los grandes paseos del Burdeos romántico. Víctor Hugo, Alexandre Dumas y Théophile Gautier se divierten muchísimo cuando la evocan.*

Ahora, ya es tiempo de que dejemos esas evocaciones de los monumentos y sitios pintorescos de Burdeos, y nos interesemos por su vida económica. En verdad, ese aspecto de las cosas no cautiva siempre la curiosidad de nuestros viajeros, y el historiador no puede contar con que le ofrezcan un panorama completo de la agricultura, la industria y el comercio de Burdeos entre mediados del siglo XVIII y mediados del XIX. Naturalmente, todos ponderan las excelencias de los vinos. Pero muy pocos se arriesgan a estudiar los diferentes caldos, los arcanos de la vinicultura y el complicado proceso de la comercialización[29]. Mesonero Romanos apunta que las cepas cultivadas en la campiña de Burdeos se elevan a una altura considerable y están sostenidas por varas derechas, no caídas por el suelo como las de la Mancha y Andalucía[30]. Cruz y Bahamonde se complace en citar algunos famosos «castillos», españolizando sus nombres:

Naturalmente, los viajeros españoles de mediados del siglo XIX se someten a esa tradición: Domingo Faustino Sarmiento, Petano y Mazariegos, Fernández de los Ríos la recuerdan, muy gustosos. He aquí la descripción que da Théophile Gautier:

«Nous nous rendîmes, mon compagnon et moi, à la tour Saint-Michel, où se trouve un caveau qui a la propriété de momifier les corps qu'on y dépose. Le dernier étage de la tour est occupé par le gardien et sa famille qui font leur cuisine à l'entrée du caveau et vivent là dans la familiarité la plus intime avec leurs affreux voisins. L'homme prit une lanterne et nous descendîmes par un escalier en spirale, aux marches usées, dans la salle funèbre. Les morts, au nombre de quarante environ, sont rangés debout autour du caveau et adossés contre la muraille ; cette attitude perpendiculire, qui contraste avec l'horizontelité habituelle perpendiculaire des cadavres, leur donne une apparence de vie fantasmatique très effrayante, surtout à la lumière jaune et tremblante de la lanterne qui oscille dans la main du guide et déplace les ombres d'un instant ;a l'autre. L'imagination des poètes et des peintres n'a jamais produit de cauchemar plus horrible; les caprices les plus monstrueux de Goya, les délires de Louis Boulanger, les diableries de Callot et de Teniers ne sont rien à côté de cela, et tous les faiseurs de ballades fantastiquez sont dépassés. Il n'est jamais sorti de la nuit allemande de plus abominables spectres; ils sont dignes de figurer au sabbat du Brocken avec les sorcières de Faust. Ce sont des figures contournées, grimaçantes, des crânes à demipelés, des flancs entrouverts, qui laissent voir, à travers le grillega des côtes, des poumons desséchés et flétris comme des éponges: ici la chair s'est réduite en poudre et l'os perce: là, n'étant plus soutenue par les fibres du tissu cellulaire, le peau parcheminée flotte autour du squelette comme un second suarie; aucune de ces têtes n'a le calme paisible que la mort imprime comme un cachet suprême à tous ceux qu'elle touche; les bouches bâilletn affreusement, comme si elles étaient contractées par l'incommensurable ennui de l'eternité, ou ricanent de ce rire sardonique du néant qui se moque de la vie; les mâchoires son disloquées, les muscles du cou gonflés; les poings se crispent furieusement; les épines dorsales se cambrent avec des torsions désespérées. On dirait qu'ils sont irrités d'avoir été tirés de leurs tombes et troublés dans leur sommeil par la curiosité profane. Le gardien nous montra un général tué en duel —la blessure, large bouche aux lèvres bleus qui rit à son côté, se distingue parfaitement—, un portefaix qui expira subitement en levant un poids énorme, une négresse qui n'est pas beaucoup plus noire que les blanches placées près d'elle, une femme qui a encore toutes ses dents et la langue presque fraîche, puis une famille empoisonnée par des champignons, et, pour suprême horreur, un petit garçon qui, selon toute apparence, doit avoir été enterré vivant. Cette figure est sublime de douleur et de désespoir; jamais l'expression de la souffrance humaine n'a été portée plus loin: les ongles s'enfoncent dans la paume des mains; les nerfs sont tendus comme des cordes de violon sur le chevalet; les genoux font des angles convulsifs; la tête se rejette violemment en arrière; la pauvre petit, par un effort inouï, s'est retourné dans son cercueil. L'endroit où sont ces morts est un caveau à voûte surbaissée; le sol d'une élasticité suspecte, est compsé d'un détritus humain de quinze pieds de profondeur. Au milieu s'élève une pyramide de débris plus ou moins bien conservés; ces momies exhalent une odeur fade et poussiéreuse, plus désagréable que les âcres parfums du bitume et du natrum égyptien; il y en a qui sont là depuis deux ou trois cents ans, d'autres depuis soixante ans seulement; la toile de leur chemise ou de leur suaire est encore assez bien conservée». (Voyage en Espagne; *éd. Julliard, coll. «Littérature»; Paris, 1964, pp. 34-36.).*

[29] *El cultivo de la vid fue introducido en Burdeos durante el primer siglo de la era cristiana. Inmediatamente, conoció un gran desarrollo. Ya en esa época el vino se exportaba hacia Bretaña (la actual Inglaterra). En el siglo XII, la* Guía del peregrino a Santiago de Compostela *ensalzaba ya la abundancia y calidad de los vinos de Burdeos.*

[30] Recuerdos de viaje, *p. 274.*

Lafita, Latorre, Sentamillón, etc...[31]. En definitiva, quien describe mejor estos vinos de Burdeos, es don Antonio Ponz:

Se calcula la cosecha en ocho millones de arrobas. Lo hay de diferentes calidades y precios: aquélla, según la varia virtud de los terrenos que tiene vino y los precios a proporción de su delicadez. Al mejor, le llaman *grave*, y es de terreno con mezcla de cascajo; a otro llaman *palú* y *petit palú*, de terreno gredoso. El vino de Medoc, territorio entre Burdeos y el mar, participa de las cualidades de los otros distritos: lo hay muy subido de color, es óptimo para conservarse en largos viajes y resistente a las alteraciones que suelen experimentar estos licores en la Línea y trópicos. Saben hacer aquí muy buenas mezclas y de suma utilidad para el comercio, y sirven principalmente en esta operación los vinos de Cahors, en Francia, y los de Benicarló, en España. En fin: ello es que a estos vinos, según sus mezclas y calidades, les dan treinta o cuarenta nombres. ¡De cuántas formas no se podrían hacer y cuántos nuevos nombres no se podrían dar a los muchos y generosos vinos que produce nuestro territorio! ¡A qué punto no subiría su preciosidad, cuánto despacho y qué riqueza no podría traer al reino si se hiciesen nuestros vinos con los principios, diligencia y estudio que en Burdeos![32]

Sobre las industrias bordelesas, poco nos enseñan los viajeros españoles. Ponz recalca la importancia de las refinerías de azúcar, cuyo número asciende a 24, en el año 1783. Cruz y Bahamonde señala el hospicio-manufactura, en que están congregados los niños y niñas huérfanos, que hilan y tejen medias y otras varias manufacturas; y describe el curioso artefacto imaginado por el cónsul americano Juan Teynat, que hizo fabricar, en el barrio de Chartrons, 24 molinos accionados por los flujos de las mareas del río Garona[33]. Tampoco se muestran prolijos nuestros viajeros en sus descripciones del puerto. Generalmente, se satisfacen con pintar a largas pinceladas la sempiterna perspectiva de los muelles y de la media luna del río, y el espectáculo alegre de las velas y pabellones de los centenares de navíos de todas las partes del mundo, anclados en sus aguas. En este sentido, la mejor evocación de aquella «puerta del océano» emana de la pluma de don Antonio Ubilla y Medina, Marqués de Ribas, en su crónica de la entrada del rey Felipe V de España a Burdeos, en el año 1700:

Luego que su Majestad llegó al puerto (de Blaye), se embarcó en el batel que le tenían prevenido los Jurados de Burdeos. Este tenía un género de popa o camarín, el cual estava colgado de alto abajo de terciopelo carmesí, con franjas y flecos de oro. (...) Este batel tenía velas ni remos, pero le remolcavan quatro chalupas armadas con veinte y cinco remeros cada una, vestidos en su traje de damasco azul con franja de plata. A las quatro de la mañana, empeçó a navegar su Majestad la buelta de Burdeos, acompañándole un considerable número de embarcaciones

[31] Viaje de España, *pp. 361-362.*

[32] Viaje fuera de España, *p. 1694.*

[33] *Ponz,* Viaje fuera de España, *p. 1.695. Cruz y Bahamonde,* Viaje por España, *pp. 351 y 366. He aquí los detalles que este autor nos revela sobre los molinos de Chartrons: «Sin embargo del mal resultado que han tenido los veinte y cuatro molinos que hizo fabricar en el barrio de Chartrons Juan Teynat, cónsul americano, son dignos de verse. El proyecto a primera vista parecía excelente. Él se reducía a tomar las aguas del Garona, que está a pocos pasos, en las horas de creciente. Éstas no sólo debían dar movimiento a los molinos en su fluxo periódico, sino que internándose las aguas, las detenían en grandes reservatorios para que en su refluxo pudiesen moler hasta la siguiente marea, como se observa en España en Chiclana e inmediaciones de Cádiz. No obstante todo se frustró. Las aguas introducidas llevaban consigo tanto lodo, de que se compone el fondo del río, que brevemente se cegaron los huecos de las ruedas y de los conservatorios. A pesar de todas las tentativas para limpiarlos y para impedir la entrada de la tierra, los molinos no han logrado su efecto más que unos seis años. En el día están abandonados. Ciertamente el bello orden con que están formados, en fila todos en un salón, el excelente mecanismo de sus ruedas, la distribución de las aguas, y la solidez y buena repartición de todo el costoso edificio merecían mejor suerte». (pp. 365-366).*

menores de todos géneros. Y el tiempo que duró la embarcación alternavan los barcos de música, instrumentos, clarines y timbales. Dióse vista a la villa a los ocho de la mañana, y su Majestad y Altezas Reales fueron saludados de la artillería del castillo y de un gran número de bajeles franceses, ingleses y holandeses y de otras naciones, que todos desplegaron el velamen de sus navíos y adornaron de pavesadas[34].

Sobre el comercio de Burdeos, nuestros viajeros nos ofrecen apenas unas cuantas consideraciones generales. Cruz y Bahamonde y Antonio Ponz describen las numerosas tiendas instaladas bajo el peristilo del teatro, algunas de ellas dedicadas a la venta de libros. Alejandro de Gálvez evoca el constante bullicio que anima los patios y los corredores del Parlamento, transformados en galerías comerciales para el uso de los pleitistas y de los oficiales de la Justicia. Petano y Mazariegos ensalza el lujo de las tiendas bordelesas, que, según él, alcanzan el primor de las mejores de París y de Londres[35]. Naturalmente, todos esos elogios convencionales cobran mayores hinchazones desde el momento en que los autores de las crónicas abordan la descripción del gran negocio vínico y colonial[36]. Ponz estima que «se comercia en Burdeos por 130 millones de libras, anualmente, que son 520 millones de reales». Fernández de los Ríos valúa en 200 el número de las embarcaciones mayores que llegan anualmente a Burdeos, de las Indias y de las colonias americanas y africanas[37]. En 1840, Mesonero Romanos señala el importante aporte que recibe este comercio, con la llegada en Burdeos de los numerosos negociantes españoles e hispanoamericanos, que huyeron de las discordias civiles que agitaban su patria[38]. El corazón de toda aquella inmensa actividad late en el edificio de la Lonja. Allí, se organizan y regularizan los tráficos. Allí, se juzgan los litigios y se discuten los tráficos. Allí, se verifican las almonedas de los bienes embargados y de las presas de los corsarios. He aquí la estampa que nos pinta Cruz y Bahamonde de ese famoso santuario:

La Bolsa, o Lonja, es soberbia. En los corredores bajos concurre diariamente un número crecido de negociantes. Aquí son las citas y el punto de reunión para encontrarse. Se toman las noticias y se hacen muchos contratos. En lo alto están las oficinas del consulado, compuesto de un presidente y seis cónsules. Cinco substitutos, en los casos necesarios, deben suplir por ellos. (...) En la sala de las conferencias, se estaba tratando una disputa marítima de la pertenencia de una presa inglesa, valor de quinientos mil pesos, o dos millones de libras, que pretendían dos corsarios cada uno haberla hecho de por sí. Se decidió dando al uno 400.000 libras y el resto al otro. Hay otra sala destinada para las ventas a pregón o en almoneda. Por lo común se hacen

[34] Successión del rey d. Philippe V, *p. 38-39.*

[35] *Cruz y Bahamonde, p. 350. Ponz, p. 1693. Petano, p. 42.*

[36] *El comercio de Burdeos con las Antillas se desarrolla a partir de 1680. Durante el siglo XVIII, con el tráfico americano y la venta de los vinos, Burdeos viene a ser el primer puerto de Francia. En 1789, de cada cinco navíos mercantes franceses, uno pertenece a los armadores bordeleses; y el puerto girondino distribuye cerca de la mitad de las reexportaciones coloniales francesas. El valor total del comercio bordelés pasa de 13 millones de libras en 1717 a 250 millones en 1789. En 1770-1773 Burdeos remite 226 navíos cada año a las Antillas, mientras que sólo remitía 115 en 1730-1733. Lo esencial del tráfico lo constituían, por una parte los géneros coloniales (azúcar y café), principalmente llevados de la isla de Santo Domingo (francesa desde 1697), y por otra parte las producciones de la tierra girondina y el valle del Garona: harinas, ciruelas pasas, vinos, carne de vaca conservada, cáñamo, etc... El auge del tráfico americano nunca fue un obstáculo para el desarrollo paralelo del comercio con la Europa del norte, Africa y el Océano Indico.* (Histoire de Bordeaux, *publiée sous la direction de Charles Higounet; Toulouse, éd. Privat, 1980).*

[37] *Ponz, p. 1.694. Fernández de los Ríos, p. 22.*

[38] *Mesonero Romanos, p. 278.*

con una pequeñísima luz, que es la que decide la suerte del postor. El último que mejora la postura, cuando la luz se apaga, se lleva la especie. Actualmente se vendían así ricos cargamentos de presas portuguesas. Los buenos sucesos los animan de tal modo, que tienen gran espíritu para armar corsarios [39].

Y, ¿qué noticia de los bordeleses? Como era de esperar, los viajeros del siglo XIX se afanan en ofrecernos el imprescindible retrato del habitante-tipo de Burdeos, el inevitable cuadro costumbrista del bordelés «medio». Dice Antonio María Segovia: «Obsérvese el aspecto, carácter y modales de los habitantes de Burdeos, que tienen un sello particular. Son alegres, locuaces, ponderativos y jactanciosos, como buenos gascones; de trato amable y generoso. Las mujeres son lindas y graciosas, pero sobradamente aficionadas al lujo y la disipación. Se habla aquí el francés con un acento propio del Mediodía, que el extranjero debe huir de imitar». Y Fernández de los Ríos: «Los habitantes de Burdeos merecen el concepto de honrados, joviales y de buen carácter. Sus trajes siguen, como es consiguiente, las modas de París, pero más exageradas, porque, y sea dicho de paso, escasamente habrá población en que con más descuido y estudiado desaliño se vista, que en la capital de Francia: sirva esto de advertencia a los que en nuestro país copian al pie de la letra los más ridículos figurines» [40]. Cualquiera que sea la época en que visitan Burdeos, todos los viajeros españoles recalcan el extraordinario abigarramiento de su población, donde se codean representantes de las razas y confesiones más dispares [41]. El canónigo Gálvez denuncia a los judíos que colonizan los medios mercantiles, a la par que aprecia, con cierto alivio, la escasez de los hugonotes. Fernández de los Ríos señala los templos de las diferentes religiones: la católica, la judía, las protestantes e incluso la anglicana. Antonio Ponz alude a los esclavos negros, en general criados de los indianos y de los ricos negociantes, que testifican del provechosísimo comercio de la «madera de ébano». Estos negros, añade Cruz y Bahamonde, tienen su hospital particular, edificado en un lugar apartado, extramuros de la ciudad [42]. En Burdeos, los extranjeros son tan numerosos, y el papel que desempeñan en los grandes negocios es tan destacado, que, en 1845, se enumeran 30 cónsules de diversas naciones [43]. Desde que empezaron las Guerras Carlistas, los españoles no cesan de afluir a orillas del Garona, aportando a Burdeos esta coloración ibérica tan peculiar que hemos recalcado ya. En las calles, se habla el castellano y los músicos ambulantes tocan, a pedir de boca, la jota y la cachucha [44]. Pero el representante de la sociedad bordelesa que arrebata mejor la curiosidad de los viajeros, es un tipo de moza de las clases medias, cuya hechicera belleza propaga su fama al país entero. Estas *grisettes*, impropiamente designadas en español con la palabra «modistillas», parecen haber se-

[39] *Pp. 346-347.*

[40] *Segovia, p. 157-158. Fernández de los Ríos, p. 26.*

[41] *Burdeos tenía 45.000 habitantes a principios del siglo XVIII, 60.000 hacia 1750 y 111.000 en 1790. En esta última fecha, era la tercera ciudad de Francia, después de París y Lyon. En el siglo XVIII, la población bordelesa contaba con una media de 300 «americanos», emigrados o criollos, y otros tantos negros. En 1752, los judíos eran casi 2.000, siendo el grupo de los judíos «portugueses» (en realidad de origen ibérico en general) el más numeroso (1.500 personas) así como el más rico e influyente.* (Histoire de Bordeaux, *op. cit.).*

[42] *Ponz, p. 1.696. Cruz y Bahamonde, p. 343.*

[43] *Fernández de los Ríos, p. 26.*

[44] *Mesonero Romanos, p. 266.*

ducido a casi todos nuestros viajeros, entre los cuales, la verdad histórica nos obliga a mencionar, en 1846, a Domingo Faustino Sarmiento, el futuro presidente de la República Argentina[45]. Así habla Fernández de los Ríos: «En Burdeos, existe ya en toda su integridad un tipo especial en aquel reino, el de las modistas o de las grisetas, famosas por su general belleza, aseo, sencillez y buen gusto, y sobre todo por su gracia proverbial». Y Modesto Lafuente: «Dase en Burdeos el nombre de grisetas a las modistas, demas de obrador y otras mujeres intermedias entre las dos clases alta y baja del pueblo. (...) Son mujeres lindas y agraciadas, con sus estudiados y elegantes adornos en la cabeza y su mirar dulce y conquistador»[46].

Los relatos de viajes nos revelan interesantes detalles sobre la vida y las costumbres de los ricos burgueses. Cruz y Bahamonde bosqueja un cuadro idílico de la jornada del negociante, que evacúa sus negocios por la mañana, y luego va a comer, solazarse y dormir en su bucólica casa de campo, verdadero paraíso terrenal, con florecidos jardines, discretos pabellones y cómodos salones rebosantes de obras de arte[47]. También Mesonero Romanos se complace en ensalzar este sabor epicuriano de la vida bordelesa:

> Cuando el sol de junio empieza a ejercer sus rigores y las bellísimas orillas del Garona se cubren de un admirable verdor, el amable habitante de Burdeos, para quien el disfrutar de la vida es un negocio positivo, una necesidad real, suspende temporalmente sus tratos mercantiles, sus ocupaciones serias, y corre a refugiarse con su familia en algún pintoresco *château* en medio de vastos y deliciosos jardines, de ricos viñedos y de inmensos y apacibles bosques. La ciudad, por aquella estación, parece más desierta aún, y nadie diría sino que la población entera se había trasladado al radio de algunas leguas. En las calles, en los paseos, en los teatros, apenas se encuentra a nadie, y a cualquiera casa a quien uno se dirija para visitar a los dueños, está seguro de que la vieja portera le ha de responder: *monsieur et madame sont à la campagne*. No han huido, sin embargo, de la ciudad, para evitar la vista de sus amigos, para sepultarse en una mísera aldea ni para adoptar una vida filosófica o pastoril. Lo que ellos llaman su castillo no tiene, a la verdad, el carácter severo y el formidable aparato que aquel nombre indica, y no es otra cosa que un elegante edificio cuadrado, con algunas torrecillas o pabellones en sus esquinas, sentado en medio de un espacioso bosque o jardín, al fin de un largo paseo o avenida formada de dobles filas de árboles frondosos y circundado, en vez de fosos, por elegantes parterres de flores, lindos estanques, fuentes, estatuas y floreros. Es en fin una verdadera quinta o casa de campo, con todos sus agradables accesorios, y adornada interiormente con tan exquisito gusto y elegancia como las más primorosas de la ciudad (...). Llegado, como hemos dicho, el mes de junio, toda la familia corre a saborear la regalada mansión de la *campagne*. Los criados de la casa, los jornaleros y vecinos comarcanos acuden a festejar su venida. Y luego de instalados convenientemente, reciben y pagan diarias visitas de todos los demás propietarios, habitantes como ellos temporales del campo, y aquellas mismas familias que en la ciudad apenas suelen saludarse, llegan a ser íntimas bajo la suave influencia de la campiña. Así es como pueden improvisarse, y

[45] *Noël Salomon,* Le séjour de D. F. Sarmineto à Bordeaux en 1846, et sa suite...; art. cit. *He aquí como Théophile Gautier describe las* grisettes: «*Ce qui anime la ville, ce sont les grisettes et les femmes du peuple, elles sont réellement très jolies: presque toutes ont le nez droit, les joues sans pommettes, de grands yeux noirs dans un ovale pâle d'un effet charmant. Leur coiffure est très originale; elle se compose d'unmadras de couleurs éclatantes, posé à la façon des créoles, très en arrière, et contenant les cheveux qui tombent assez bas sur la nuque; le reste de l'ajustement consiste en un grand châle droit qui va jusqu'aux talons, et une robe d'indienne à longs plis. Ces femmes ont la démarche alerte et vive, la taille souple et cambrée, naturellement fine. Elles portent sur leur tête les paniers, les paquets et les cruches d'eau qui, par parenthèse, son d'une forme trés élégante. Avex leur amphore sur la tête, leur costume à plis droits, on les prendrait pour des filles grecques et des princisses Nausicaa allant à la fontaine*» (Voyage en Espagne, *éd. cit., p. 33).*

[46] *Fernández de los Ríos, p. 26. Lafuente, p. 93.*

[47] *Pp. 358-359. El autor describe la casa de campo de la familia de un amigo suyo, el doctor Rabac, médico judío de orígenes españoles y portugueses.*

se improvisan a todas horas grandes cabalgatas a visitar algunas ruinas cercanas: animadas cacerías o paseos acuáticos a la luz de la luna; festines abundantes y delicados, y hasta elegantes bailes y animadas *soirés* (...). Las fiestas patronales de los pueblos circunvecinos, las bodas de los dependientes, los exámenes de las escuelas comunales, los baños y las vendimias, sobre todo, son ocasiones de repetidas fiestas en que suele reunirse bajo el humilde campanario de la aldea o en sus rústicos campos y jardines la más escogida sociedad de *Château-Trompette.* Puede calcularse si estos risueños contrastes, si estos cuadros animados prestarán encanto a la imaginación ardiente, al festivo carácter de los habitantes de la Gironda.[48]

De una manera general, los viajeros hablan poco de la vida intelectual de la ciudad. Se ciñen a un inventario de los centros docentes, los seminarios, las bibliotecas, las academias y los gabinetes científicos.[49]. Sin embargo, don Alejandro de Gálvez nos ofrece un interesantísimo retrato de un canónigo de la Catedral de Burdeos, un ejemplo perfecto del ilustrado del siglo XVIII, aficionado a las ciencias y a las letras, y muy amante de la cultura española:

Un canónigo se acercó a nosotros y hablándonos en español, nos introdujo en el coro (de la Catedral), donde nos colocaron después de los canónigos y asistimos a los oficios (...). La casa de este canónigo es muy linda, y la tenía adornada con decencia propia de un eclesiástico. Era hombre de grande aplicación, y con ella sólo había aprendido la lengua española, por utilizarse de nuestros buenos libros en su librería, que, a más de numerosa, era selectísima. Allí hallé los mejores historiadores de España; Mariana, Los Anales de Aragón, Los de Sevilla de Zúñiga, Ambrosio de Morales, Morgado, Espinosa, Alderete, Padilla, el Diccionario de Covarrubias, varios santorales todo en español, y otro sin número de libros y poetas españoles, breviarios y misales de nuestras yglesias; pero uno de los más raros, que no se encontrarán en nuestro reyno, fue la Biblia en español, impresión muy antigua, de tiempo del señor cardenal Cisneros. Cierto que ninguna librería de España tendrá mejor número de libros españoles antiguos que la que registré en la casa de este docto canónigo.[50]

Parece más sorprendente el que nuestros viajeros no hagan sino escasas alusiones a las especialidades gastronómicas girondinas. Hablan abundantemente de la producción y del comercio de los vinos, pero, por lo visto, muestran poco interés en probarlos y saborearlos. De las fondas y de los hoteles no escriben sino cosas muy generales[51].

[48] Recuerdos de viaje, *p. 279 y 281.*

[49] *«La Universidad, la fundó el rey Luis XI, en el año de 1473. Tiene un buen edificio y gran número de cáthedras. Varios son los colegios; el más célebre es uno del que son patronos los Jurados. A más de los estudios generales de la Universidad, los hay en la casa grande de los Dominicos, que es bello edificio, y nuevo, y en el colegio de la Compañía, que es de lo mejor de la ciudad. Adornan ésta asimismo grandes seminarios, que son el Ecleciástico, el de la Misiones y el Irlandés, como asimismo una Academia Real de Ciencias y Bellas Letras». (Gálvez, folios 103-104; visita Burdeos en 1755). «En punto a establecimientos de instrucción pública y curiosidades, mencionaremos la Academia de Burdeos, que tiene facultad de teología, de literatura, una escuela secundaria de medicina, un colegio real de primera clase y siete colegios municipales. La biblioteca de la ciudad, con más de 4.000 obras, componiendo 110.000 volúmenes (sic), entre los que hay libros raros, manuscritos y ediciones del siglo XV. El gabinete de Historia Natural, bastante considerable aunque escaso de fondos. El depósito de antigüedades, pobre en general. El observatorio de Marina, la escuela de dibujo, la galería de cuadros, entre los cuales los hay de las escuelas francesas, flamenca e italiana. La enseñanza de botánica y jardín de plantas, la academia real de ciencias y bellas letras, la fundación real de sordos mudos, la sociedad real de medicina, la escuela real de partos, la sociedad de farmacia, la médica de emulación, la real de agricultura, la de horticultura, el instituto agrícola de San Luis, los cursos municipales de química, mecánica, la escuela normal primaria y las de las hermanas de la Caridad, 18 pensiones o colegios para jóvenes y 7 para señoritas». (Fernández de los Ríos, p. 26; describe el Burdeos de 1845).*

[50] *Gálvez, folio 106.*

[51] *Fernández de los Ríos da una lista de los hoteles, acompañada de ciertas advertencias para su utilizador (p. 26). Modesto Lafuente describe largamente los hoteles de Burdeos, que nos presenta como el tipo medio de los hoteles franceses (pp. 80 a 85).*

El único viajero que se abandona a las delicias tentadoras del quinto pecado mortal, con la mejor intención, es el sevillano Alejandro de Gálvez. En 1755, este digno canónigo se hospeda en el Hotel de Inglaterra, bella posada, con lindas salas bien adornadas, limpias camas y abundante mesa. Allí prueba el chocolate a la francesa, y lo encuentra muy espeso y mantecoso, condenándolo sin apelación, por muy inferior al chocolate sevillano, el más fino y bien preparado que se pueda encontrar dentro y fuera de España. Mas, llevando adelante sus experiencias, se aventura en catar un plato típico de Burdeos, que es el salmón fresco, cocido en el vino, y adobado con aceite y vinagre, y lo declara una de las cosas más ricas y regaladas de la tierra[52].

Los viajeros manifiestan más interés por las diversiones públicas. Describen los paseos favoritos de los burgueses y del pueblo. Mencionan los cafés, los casinos, los baños y otros sitios públicos. Lafuente evoca a los farsantes y a los hércules que solicitan a los transeúntes de la alameda de Tourny. Y el canónigo Gálvez nos hace la curiosa revelación, que nos confesamos incapaz de infirmar o de confirmar, de una posible experiencia tauromáquica ocurrida en el año 1755: «No muy lejos de la ruinas (del anfiteatro romano), estaba construyendo la ciudad una hermosa plaza de toros, toda en piedras (...). Después supimos, en Zaragoza, llevaron de ella picadores y demás aficionados que celebraron sus fiestas con general aceptación y espanto de los franceses, que no habían experimentado jamás el valor de los españoles con estas fieras»[53]. Por fin, nuestros viajeros insisten bastante sobre las representaciones dramáticas y musicales que presenciron en el Gran Teatro, no sólo por su carácter brillante y la variedad de sus programas, sino también a causa de la personalidad muy peculiar del público bordelés, de gustos particularmente afirmados, espíritu levantisco y juicios muy rotundos[54]. Fernández de los Ríos se complace en apreciar la imparcialidad de dicho público y la firmeza de sus fallos:

«La tragedia, el drama moderno que ha procurado sustituirla, la comedia siempre contando con el favor del público, la ópera con su aparato y el baile con su ligereza y magnífico brillo, han reinado y reinan alternativamente en este coliseo, que cuenta todos los años con los artistas más sobresalientes que vienen de París, sin que esta circunstancia influya en los habitantes de Burdeos para que dejen de someterlos a nueva prueba, con arreglo a la cual dan fallo muchas veces más justo que el de la Capital, por ser independiente de toda influencia de amistad o de compadrazgo. Allí se silba sin miramiento lo malo y se aplaude con entusiasmo lo bueno. Y en punto a silbidos y aplausos, si el forastero presencia una función acompañada de ellos, de seguro notará la distancia que hay del pacífico público de nuestra España, al agitado y alborotador

[52] *V. nota 50.*
[53] *Folios 100 y 110.*
[54] *Naturalmente, el canónigo Gálvez no pudo conocer el Gran Teatro, abierto solamente en 1780. Más por eso no dejó de tener dos experiencias contradictorias del mundillo teatral bordelés. La primera, la tuvo en su hotel, a modo de edificación suya sobre las costumbres de los cómicos galos: «En el tiempo que estuvimos aquí, no llegó más sujeto que un hombre y una mujer en su coche; después supimos era una comedianta que, acabada la comedia, se retiraba con este sujeto y pasaron aquí la noche; en semejantes cosas hay exceso notable en este Reyno» (folio 102). Su segunda experiencia fue una amarga desilusión: deseoso de presenciar una representación en el Teatro Principal de Burdeos, tuvo que renunciar a ello, por ser prohibida tal asistencia a los eclesiásticos, por órdenes de la Superioridad.*

de Francia».[55] Mesonero Romanos se muestra más severo para con el público bordelés:

«Este teatro principal —dice— es poco frecuentado por la desdeñosa aristocracia bordelesa, que sólo se digna visitarle cuando la célebre trágica Rachel o el tenor Duprez, aprovechando la licencia temporal que les conceden en los teatros de París, vienen a ofrecer a los habitantes de las orillas del Garona el tributo de sus talentos, a cambio de un premio enorme y de un entusiasmo imposible de describir»[56]. Quienquiera que conozca un poco las manías y los hábitos conformistas del público actual del Gran Teatro de Burdeos, no podrá dejar de aprobar enteramente la severa apreciación de Mesonero. Desgraciadamente, nos falta tiempo para dejemos la palabra, por última vez, a Modesto Lafuente, quien, en sus *Viajes de Fray Gerundio,* relata una insólita, a la par que divertídisima representación de ópera, que presenció durante su estancia en Burdeos, en 1841, y/a la que compara con una corrida de toros. Allí se aplicó con el máximo rigor aquel curioso artículo del reglamento del Gran Teatro, que obligaba a todo cantante que aspirase a ocupar plaza en la compañía, a sufrir el ensayo de tres salidas en representaciones públicas, siendo así los espectadores los supremos jueces de su porvenir artístico. «La elección no puede ser más directa, ni el gobierno más democrático» —comenta el historiador madrileño—: «En esta república lírica, la soberanía reside esencialmente en el pueblo»[57]. ¡Se no è vero, è bene trovato!

Con esta última pincelada, daremos por rematada nuestra evocación de Burdeos, realizada por mediación de los viajeros españoles de los siglos XVIII y XIX. Cualesquiera que sean sus imperfecciones, todos estos relatos encierran un indiscutible interés, no sólo para los historiadores, sino también para todos los aficionados a las cosas del pasado; un interés que aumenta con el placer que se desprende de las perversas seducciones de la literatura. Desde luego, no incurriremos en el error de considerarlos como otros tantos documentos históricos. No son sino mosaicos de imágenes e impresiones esparcidas por el tiempo y el espacio, cuyo análisis exige la mayor ponderación. En consecuencia, este retrato de Burdeos que acabamos de pintar, no debe ser considerado como una descripción objetiva y razonada. Eso no significa que estos relatos de los viajeros hispanos carezcan en absoluto de interés científico. Los estudiosos del arte, de la sociedad, de la economía, no dejarán de espigar en estas páginas algún que otro dato curioso. Sin embargo, el que ha de sacar más provecho de ello, es el historiador de las mentalidades. Si analiza estos evocaciones como otros tantos clisés estereotipados, que fueron alimentando la memoria colectiva del público, podrá explicar quizá, aunque muy parcialmente y en dominios muy limitados, los prejuicios y las actitudes contradictorias que, hasta los días de hoy, siguen informando y orientando la opinión de los españoles sobre los franceses.

Jean Sentaurens

[55] *P. 24.*

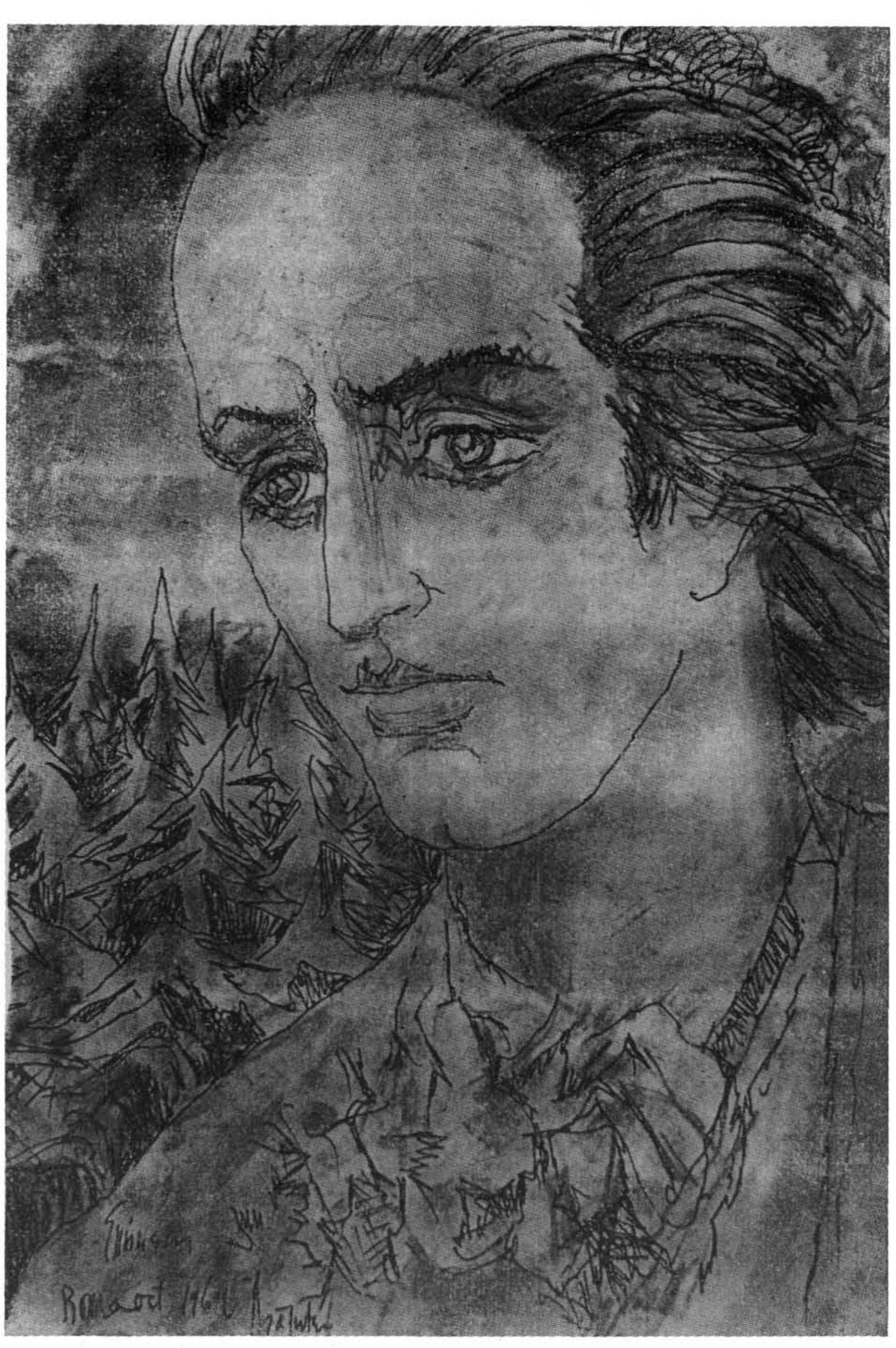
[56] *P. 282.*

[57] *Pp. 138 a 151.*

LETRA INTERNACIONAL

NUMERO 13 (Primavera 1989)

NOTAS



Retrato de Eminescu, por Eugenio Dragutescu (Roma) (*Destin*, 1964)

Centenario de Mihai Eminescu

Rumania conmemora este año el centenario de la muerte de su poeta nacional, Mihai Eminescu, muerto en 1889 a la edad de 39 años. La efemérides coincide con el aniversario de la Unidad de los Principados Rumanos, llevada a cabo en enero de 1859, como estructura de base del Estado Moderno Rumano, constituido definitivamente en 1918, «entre el Tisa y el Niester», según cuenta la «Doina» de Eminescu, que llegaría a ser el verdadero himno nacional de los corazones de todos los rumanos.

La obra poética de Eminescu, vasta, profunda, decantando una cultura y una atmósfera de excepcional originalidad, ha podido ser conocida en parte aquí debido a una traducción antológica realizada hace años por el poeta Rafael Alberti que recientemente nos recitaba en una conferencia pública celebrada en Madrid el gran poema «Emperador y proletario», donde Eminescu desarrolla ampliamente las grandes inquietudes sociales y humanas con tintes románticos, con honduras y sensibilidad de amplios recursos expresivos. La cultura rumana tiene en este poeta su momento decisivo. Fue un auténtico creador de un idioma que encarnara todas las posibilidades expresivas de la lengua rumana. Su obra poética constituye al mismo tiempo un punto de referencia y una culminación. Todo tiene lugar en la historia de la lengua y la cultura rumanas *antes* y *después* de Eminescu. Nacido en las tierras altas de Moldavia, formado en el ambiente de fervor de creatividad y del espíritu nacionalista que anticipa la unidad política de su nación, Eminescu culmina sus estudios en las universidades de Viena y Berlín. Su cultura es vastísima. Fue el primer traductor de Kant al idioma rumano y conocedor profundo de la cultura india y de los clásicos latinos y griegos. Admirador de Goethe, Hölderlin y los románticos europeos en general, su poesía alcanza dimensiones de verdadero aticismo formal, que supera las limitaciones románticas. El paisaje rumano, una poesía erótica enormemente depurada, un lirismo de amplio despliegue metafísico y de gran hondura personal e intimista, acompañan una poesía y unos escritos polémicos y obras novelísticas y teatrales, que concentran las aspiraciones históricas objetivas de su nación.

Poemas como «Luceafarul», comparable en la literatura del pasado siglo solamente al «Hyperion» de Hölderlin, «Calin» decantación de un universo y un paisaje rumanos que hallan una correspondencia en la perfección de sus versos en «Atardecer en la colina» igualados acaso sólo por los perfectos idilios de un Leopardi, las «Epístolas», poemas de amplio vuelo donde los ideales del pueblo rumano encuentran su más alta expresión, convierten la obra poética de Eminescu en el capítulo más completo y más paradigmático de toda la literatura rumana. Hace veinte años, consagrábamos a Eminescu un capítulo de nuestro libro *Némesis y libertad* publicado en Madrid. «La creación poética de Eminescu, —decíamos entonces— es singularmente vasta, teniendo en cuenta su corta vida y su más corto aún período de fecundidad. Ella es fruto de un

genio que simboliza concentraciones creadoras máximas, pero no es ajena a ella una extraordinaria cultura». Sus conocimientos profundos van desde Horacio y los clásicos que leía en original, hasta la literatura sánscrita, hasta los griegos que siempre le fascinaron, la filosofía alemana que conocía a tal punto que fue el primer traductor de la *Crítica de la razón pura* al rumano. Conocía a fondo la literatura romántica y amaba sobre todo a Jean Paul Richter, a Novalis, a Tieck, a Goethe y a Lenau, sus compañeros espirituales inseparables en las universidades de Viena y Berlín. Como su contemporáneo Nietzsche, tuvo compañero permanente de su meditación a Schopenhauer, en cuya obra inspira su poesía filosófica, si bien con motivaciones distintas a las que animaran la filosofía del *Zarathustra* y del *Eterno retorno.*

En una obra de reciente aparición en Bucarest, cuya autora es Zoe Busulenga, obra que acaba de merecer el gran premio Herder de Viena para estudios de literatura comparada, se nos ofrece un panorama completo de las conexiones de Eminescu con el romanticismo alemán. Aparte la excepcional documentación de este trabajo y los notables elementos comparativos que aporta, destaca sin duda en él la nueva confrontación del tema de la soledad del genio en dos voces culminantes del romanticismo europeo. Nos referimos a Eminescu y a Hölderlin. Ambos a través del tema de «Hyperion» se acercan poéticamente al destino y la soledad del genio. Pero entre la *Einsamkeit* hölderliniana y la *Singuratate* del poeta rumano, hay una notable diferencia de actitud. En Hölderlin el genio, la sed demiúrgica, aboca a una plenitud terrenal. En Eminescu la misma sed de divinidad se aleja de toda conciliación con este mundo. Para el poeta rumano, el genio se despide definitivamente del mundo al cual había descendido en busca de un amor nunca satisfecho y permanece en su mundo, «Inmortal y frío». Pero ambos poetas van más allá de los cánones románticos, ambos ven en la misión del poeta un acto fundacional y ambos, en universos distintos, están animados por la eterna claridad, la *ewige Klarheit* hölderliniana. Todo fundido en la definición eminesciana del genio creador: «Él no tiene muerte, pero tampoco alcanza la felicidad». Así lo apunta el poeta rumano en uno de sus reveladores *Manuscritos.*

Destaca en primer lugar en la obra del poeta rumano, la plena conciencia de la función de la palabra. La palabra poética mirada en el espejo de la propia lengua. «Antes que en la Dacia Trajana», escribe Eminescu en uno de sus artículos del diario *Timpul* del que fue redactor, «hubiera surgido la semilla de los filólogos, existía allí una lengua vieja y madura. Ella está completamente formada en todas sus partes, no da ya brotes ni ramas y forzarla a producir lo que no puede significa abusar de ella y deformarla. Por otro lado, siendo antigua, ella es también rica para quien la conoce». Esto lo escribía Eminescu casi al mismo tiempo que en Italia acababa de consumirse la polémica entre Manzoni, Rosmini y Tommaseo, en torno a si era o no era el caso de que el dialecto toscano fuera considerado definitivamente el idioma literario italiano. Con esta certeza emprende Eminescu su creación poética, un monumento lingüístico pocas veces alcanzado en proceso creador alguno. El arte de la palabra encuentra su origen esencial en esta certeza de las posibilidades interiores, profundas, de la lengua rumana. Con este sentido de plenitud surge y se desarrolla, con impresionante libertad, la poética de Eminescu. Una poética seguramente laboriosa, como es fácil de ver en el inmenso material de los manuscritos del poeta, donde todo sigue la línea de un proceso

creador que nos lleva siempre hacia la alquimia auténtica de la expresión, hacia la palabra justa, la síntesis más noble, el contexto de una atmósfera que define un universo y una vivencia lírica absolutamente específicos y diferenciados.

El hombre rumano corriente, los rumanos todos, se acercan a este mundo poético con un sentido podríamos decir sacral. Para el rumano de ayer y de hoy y de siempre, Eminescu representa la epifanía de la poesía misma. Su poesía no es filosófica a pesar del contenido metafísico de una parte de ella, sino que es escuetamente poética. En pleno auge romántico, la lengua rumana vierte sus posibilidades expresivas en un auténtico poeta clásico. Pero absolutamente moderno, abierto a grandes experiencias poéticas en el futuro. Por ello, la creación poética rumana entre las dos guerras que constituye un momento plenario, se reclama toda ella, modernamente, de la experiencia poética eminesciana. Porque a través de esta experiencia poética se realiza una singular búsqueda del ser, un encuentro ontológico, que los rumanos rehacen en reencuentros perpetuos en todos los contactos con su poeta por excelencia. El doloroso destino del poeta no impidió, sino todo lo contrario, su canto de la juventud creadora, su encuentro con la fórmula mágica, su intensa capacidad de combinar lo originario con la plenitud. Por ello, en el dolor o fuera de él, la Fiesta de la Unidad rumana se abrirá siempre al recuerdo conmemorativo del poeta. Que fue, por ser poeta verdadero, *Poeta-Vates*. El que dejó versos como éste, «fuera de texto», descubiertos en sus manuscritos: «Los rebaños de mis sueños, pacen corderos de oro».

Los estudios de germanística se han beneficiado hace tiempo con una bella y continuada tradición en Rumania. En la propia biografía y en la rica bibliografía del poeta nacional Mihai Eminescu, esta preocupación tuvo, hace más de un siglo, un lugar de importancia. Eminescu fue el introductor de la filosofía de Kant en Rumania y traductor excelente de la *Crítica de la razón pura* en una versión que posee un valor fundacional en cuanto a la creación de un lenguaje filosófico moderno en su país. Eminescu fue introductor en Rumania y secuaz de muy alto nivel de numerosos poetas, filólogos y críticos alemanes del más auténtico romanticismo. La filosofía alemana contemporánea, desde el existencialismo de Heidegger, hasta la fenomenología de Husserl, al igual que las complejas teorías germanas sobre la filosofía de la cultura, tuvieron secuaces y cultivadores de clase en Rumania. Un ejemplo importante lo constituye la obra filosófica de Lucian Blaga, gran poeta de nuestro tiempo, muerto en los años 60 e importante filósofo de la cultura. La misma rica corriente de creación que fue el expresionismo germano tuvo en Ion San Giorgiu un estudioso penetrante y aún actual aunque su amplio trabajo tenga la fecha de hace cincuenta años.

En este marco conviene considerar el importante trabajo de la profesora Zoe Dumitrescu Busulenga sobre *Eminescu y el romanticismo germano* aparecido hace poco en Bucarest. Se trata de una obra con la cual culmina una vasta corriente exegética rumana sobre las fuentes inspiradoras del poeta nacional rumano Eminescu, formado él mismo en torno a los años 70 del siglo pasado (años de formación de Nietzsche) en las universidades de Viena y Berlín, en contacto con las corrientes más importantes de la cultura alemana. Zoe Dumitrescu Busulenga es una de las más ilustres representantes de la crítica literaria y de la cultura humanística de la Rumania actual. Comparativista ilustre, su obra abraza vastas y ambiciosas dimensiones y goza de gran prestigio dentro y fuera

de su país. Titular de la cátedra de literatura universal y comparada de la Universidad de Bucarest y directora del Instituto de Historia y Literatura Comparada de la capital rumana, es autora de importantes monografías sobre el poeta Eminescu y el narrador Ion Creanga. Libros suyo como *Las hermanas Bronte* (1967), *Sófocles y la condición humana* (1974), *Renacimiento, humanismo y destino de las artes, Valores y equivalencias humanistas, Itinerarios en la cultura* y numerosos estudios de literatura comparada de gran rigor y la dirección de la *Revista de Estudios Literarios,* hace de su persona una autoridad de prestigio en la materia.

En el libro *Eminescu y el romanticismo alemán,* Zoe Dumitrescu Busulenga reanuda los hilos de un tema que ha tenido ilustres tratadistas en Rumania, y fuera (Italia, Francia, Alemania, Inglaterra). Algunos de capital importancia como es el caso de Demetrio Caracostea, que hace años fue maestro de la autora del libro en cuestión y también nuestro y cuyos rigurosos *Studii eminesciene* conservan aún autoridad irrebatible en la materia. El libro de Zoe Dumitrescu presenta para nosotros en este momento dos aspectos. Por un lado, recoge el tema no sólo de las fuentes románticas alemanas de la poesía de Eminescu, sino también el de los contactos más o menos directos del gran poeta rumano con toda la literatura romántica germana. Este tema último está tratado con mucho rigor y a ello se refiere la mayor parte del libro. Se nos brinda una síntesis amplia e inteligente de las características del romanticismo alemán, el único *auténtico,* según la célebre fórmula del italiano Arturo Farinelli, hispanista ilustre. Se estudia sobre los textos originales y habida cuenta de la obra de poetas como Jean Paul Richter, Hölderlin y Novalis y de las relaciones esenciales de Eminescu con la Escuela de Jena y la Escuela de Heidelberg. Capítulo aparte merece el estudio de los contactos de Eminescu con la *Spät Romantik.* Pero a esta parte del libro que recoge y actualiza los contactos del poeta rumano con las grandes figuras del romanticismo alemán, conviene agregar la parte que, para nosotros, es la más importante y de un valor más personal del libro. El estudio comparativo entre la poesía de Eminescu y la del poeta alemán Federico Hölderlin.

La bibliografía de los estudios sobre las fuentes románticas del algunas poesías de Eminescu se puede decir que es de grande, incluso excesiva abundancia. Relaciones temáticas y desde luego no poéticamente cualitativas han sido estudiadas, tanto en el espacio rumano, como en otros. Generalmente se trata de poetas menores germanos como Cerri, poeta de escaso vuelo que ofrece a Eminescu el tema de un famoso soneto suyo sobre Venecia donde se canta «La muerte de Venecia» *ante litteram,* auténtica obra maestra. Eminescu puede leerse en versión no muy feliz española de Rafael Alberti. Y otras numerosas, numerosísimas fuentes, han sido valorizadas muy diversamente como lo demuestran recientes estudios publicados en Roma por el profesor Ion Gutia. Todo ello está sometido a nueva criba crítica bajo nuevas perspectivas hermenéuticas por Zoe Dumitrescu Busulenga en su libro. Con los solos resultados de esta valoración su libro estaría más que justificado. Pero sus merecimientos logran sin duda un territorio más amplio y más original que el de la búsqueda de fuentes inspiradoras. Comparativista de clase, la autora del libro conoce profundamente no sólo a «su» poeta sino a toda la gran poesía romántica alemana. Así puede brindarnos con provecho dos estudios profundizados comparativamente según los mejores métodos de investigación so-

bre Eminescu y Novalis, como «poetas de la naturaleza» y sobre Eminescu y Hölderlin. Este último de incomparable valor, modelo de hermenéutica comparativista sobre los nexos esenciales —no nexos de fuente, que ciertamente no existen— entre el *Hyperion* de Hölderlin y el célebre poema de plenitud de Eminescu, del mismo nombre, *Hyperion (Luceafarul).*

El marco lo constituye un esencial momento de la producción poética romántica. Un momento representado por Jean Paul Richter, Novalis y Hölderlin. Con el resultado del esfuerzo comparativista de fondo, de Zoe Dumitrescu Busulenga, se supera la tradicional y no poco convencional relación entre Eminescu y Nikolaus Lenau. Y nos encontramos ante el nexo, éste sí esencial, entre la naturaleza romántica de la poesía de Eminescu —que es, conviene decirlo, algo que supera las dimensiones habituales de la estética romántica para alcanzar una creatividad absoluta, clásica en su plenitud— y la poética de Jean Paul, Novalis y Hölderlin. Ninguno de estos tres nexos es nuevo en su primer planteamiento. Pero los tres y, sobre todo, el nexo Eminescu-Novalis y el nexo Eminescu-Hölderlin, reciben esta vez un tratamiento completo, satisfactorio y sobre todo persuasivo. En el estudio al cual se someten comparativamente tanto las situaciones históricas y estéticas, como los textos rumanos y alemanes con una competencia irrefutable, se instaura la novedad y la verosimilitud del trabajo hermenéutico y comparativo del libro que ocupa aquí nuestra atención y cuya lectura ha sido para nosotros, por más de un motivo, fascinante.

Entre la temática eminesciana del viaje de Hyperion se perfila, en el ámbito de las puras y sugestivas coincidencias temáticas y poéticas ambientales, —el vuelo en los espacios intersiderales imaginado una vez por Jean Paul Richter. Igualmente toda la cosmogonía poética de Eminescu halla una bella correspondencia en las fusiones integrales cósmicas del «Cometa» richteriano. En cuanto poesía de la integración cósmica del hombre, poesía de la naturaleza y poesía del destino específico del genio en sus contactos con el universo y su destino —superior o humano— la poesía de Eminescu es estudiada comparativamente con los motivos poéticos esenciales y esencialmente románticos, de Novalis y Hölderlin. Y esta vez el estudio se reclama del análisis de los textos, una nueva valoración de las imágenes y la palabra, de la metáfora y el sentimiento. «Setenta años más tarde de la muerte de Novalis, Eminescu rehacía un espectro semejante de intereses», escribe la autora del estudio comparativo de la temática de la «flor azul», en Eminescu y Novalis.

En cuanto a la comparación entre Eminescu y Hölderlin, insinuada hace cincuenta años por Caracostea, adquiera ahora argumentos de peso. El tema de la juventud y la eternidad del bosque y sobre todo el tema del destino del genio, une a los dos grandes poetas. Todo el servicio de la misión fundacional de los poetas según el lema hölderliniano de *Andeken:* «Lo que permanece lo asientan los poetas». Todo acompañado por la *ewige Klarheit,* la eterna claridad, patrimonio común de estos dos poetas de Europa.

Novalis representa la esencia misma del romanticismo. Los estudiosos de algunos temas específicos de la lírica de Eminescu han buscado las semejanzas entre *Heinrich von Ofterdingen* y el bellísimo poema del poeta rumano *La flor azul.* Zoe Dumitrescu Busulenga hace también esta vez algunas precisiones necesarias para el punto de confrontación. Pero donde su aportación puede ser calificada de excepcional es en lo refe-

rente al tema Eminescu-Hölderlin. Esta vez se parte de las indicaciones formuladas hace cincuenta años por Caracostea, el primero que, con intuición segura, supo superar la confrontación Eminescu-Lenau, con la aproximación entre el gran poeta rumano y el genial vate de Tubinga, restaurador de los mitos poéticos clásicos en pleno desarrollo del romanticismo. Fue Caracostea el primero que supo certeramente acercar la novela poemática de Hölderlin, *Hyperion,* al poema *Luceafarul* de Eminescu. Aquel apunte de Caracostea ha abierto el camino a fecundas peofundizaciones de las analogías. La autora del estudio ahora comentado parte de las sugestivas consideraciones de Dilthey sobre la poética de Hölderlin en el famoso estudio *Das Erlebnis und die Dichtung.* Así se aproximan definitivamente las dos personalidades poéticas. Los dos son la representación más pura y más armoniosa de la personalidad humana. Presencias apolíneas ambos, los dos están enamorados del mundo clásico. Lo que fue la «Stiftung» poética de Hölderlin, será «el ojo del mundo antiguo» para Eminescu. Al través de su destino —y prueba también poética de esto son sus dos *Hyperion*—, los dos están proyectados en la total soledad. «In eine totale Einsamkeit», según la feliz expresión de Dilthey, al referirse naturalmente a Hölderlin. En el titanismo como suprema transposición poética, ve Zoe Dumitrescu la esencial similitud entre los dos poetas. Titanismo y soledad transfigurados poéticamente en una perfecta síntesis entre clasicismo y romanticismo. Así en el apocalipsis alejandrino del «Patmos» hölderliniano, así en el destino de Hyperion en Eminescu: «él no tiene muerte pero tampoco alcanza la felicidad». En un caso como en el otro, la naturaleza está contenida poéticamente en la eterna melancolía de la adolescencia. «Leyendo y escuchando el poema de Hölderlin, nosotros susurramos sin querer, con ciertos fragmentos, versos de Eminescu muy unidos a los versos alemanes. Unidos al nivel de la concepción, de la actitud, de las ideas mítico-poéticas, pero en realidad reflejando otro mundo de formación, otro universo, diverso en los elementos constitutivos». La luna es la eterna compañera de la poesía del Eminescu romántico, el sol es el compañero de Hölderlin-Apolo. Pero todo ello integrado, para ambos, en la soledad del tiempo *(Singuratate-Einsamkeit der Zeit).*

El poema hölderliniano «An die Natur» sirve a la autora del estudio sobre Eminescu y el romanticismo germano, de cristalino rigor comparativo. Expresión y metáforas de sin par belleza coinciden prodigiosamente. Con las adolescencia como fondo. «Da ich ein Knabe war», en Hölderlin. «Fiiin baiet paduri cutreeram» («Siendo adolescente vagaba yo en el bosque»), en Eminescu. La natura opera como epifanía poética fundacional. Todo culminando en el destino siempre trágico aunque por diferentes motivos, del titán. En el *Hyperion* de Hölderlin, donde él alcanza «seine grösste Breite und quellendste Blüte», se representa, en palabras de Zoe Dumitrescu Busulenga, «la sed demiúrgica del artista y del pensador hacia la divinidad... hacia la *ewige Klarheit*». «En Eminescu el héroe encarna en la perspectiva celestial, la aspiración de los seres superiores, los titanes, hacia el mundo, la muerte y el destino, la nostalgia de lo perecedero y lo finito bajo el peso de la eternidad y deseando la liberación de sus cadenas». Deseo imposible de alcanzar en la conclusión última, suprema revelación órfica del poeta rumano. Con justa aplicación de la ya aludida incitación del «Andenken» hölderliniano, que nuestra admirable y admirada amiga de Bucarest cita en conclusión: «Was bleibt aber stiften die Dichter».

Todo ello proyectado en el tema de la inmoratalidad, trágico en Eminescu —pero bajo el imperio de la soledad serena y estoica— y sencillamente sereno en la concepción mítica rumana de viejísimo arranque, y raigambre, como lo refleja en términos sorprendentes un «basm» o leyenda singular rumana. Nos referimos al inigualable texto popular rumano de la leyenda «Juventud sin vejez y vida sin muerte». El filósofo rumano Constantin Noica veía una vez en este texto uno de los documentos más significativos de la concepción rumana sobre el mundo y el destino del hombre. En los secretos de este texto no todos revelados, quisiéramos ver, sobre las huellas fecundas de estudios como éste de la competente humanista y comparativista de Bucarest, un encuadre todavía más completo de la visión de Eminescu, como proporción del destino y del devenir del hombre en el mundo. Así, creemos nosotros, el encuentro entre los dos «Hyperion» sin par, sería aún, si fuera posible tal cosa, más completo.

Jorge Uscatescu

La prosa de Gabriela Mistral

La personalidad literaria de Gabriela Mistral se definió, desde un principio, por su actividad poética. Poeta fue toda su vida, aunque los azares de su existencia errabunda, los menesteres con que se ganaba el sustento diario y los dramas íntimos le restaran ánimo y tiempo para escribir versos. En esto no se diferenciaba de la mayoría de los poetas, que se ven obligados a repartirse entre un oficio, por lo general no libremente elegido, y un arte al que sólo dedian sus horas de ocio o los ocasionales instantes de inspiración repentina. Pero Gabriela Mistral estaba destinada a algo más. Las condiciones de la vida literaria en América Latina y las de su propia vida contribuyeron, con el transcurso de los años, a que desarrollara una obra en prosa que fue explayándose, paulatinamente, para quedar en su mayor parte dispersa en revistas, periódicos y otras publicaciones similares. Esa prosa le sirvió para perfilar sus inquietudes pedagógicas, sociales e incluso políticas y, a un tiempo, fue el desahogo de una mujer, cuyos sentimientos y ternuras refrenados tuvieron así una expresión pública, sustentada en sus habilidades descriptivas y de trazo lírico, en su capacidad de afecto por los seres humildes y el mundo natural, y aún por una perspicacia literaria y humana que le permitía emitir juicios agudos sobre personas, objetos y libros, y sobre los más diversos asuntos que llamaran su atención. Indudablemente, esa obra prosística, esparcida en el trans-

curso de una vida agitada y viajera, fue el fruto de una fuerte personalidad. Con ella Gabriela Mistral logró imponerse en todos los medios, pues siendo vehículo de sus ideas, dibujó su figura con unos contornos que la hacían destacar y que daban una resonancia definida a sus versos, suficiente como para que su poesía adquiriese, en tal contexto, un timbre especial. Esa diseminación, sin embargo, que no era sino consecuencia del carácter urgente, circunstancial y periodístico con que fueron escritos la mayoría de sus textos en prosa, los fue dejando en la sombra con el paso del tiempo. Muchos tenían esa condición efímera propia del periodismo y otros, que podían haber sido salvados, quedaron en las amarillas páginas de las publicaciones donde habían visto la luz. Sólo ha sido más tarde, luego de las observaciones de los críticos en torno al valor de la prosa mistraliana, como hicieron Enrique Anderson Imbert y Emir Rodríguez Monegal en la década de los años sesenta, y, sobre todo, a partir del trabajo de investigación bibliográfica del sacerdote agustino chileno Alfonso M. Escudero, aparecido en primera edición en Santiago de Chile, en 1950, como tirada aparte de la *Revista Universitaria,* que empezó a recuperársele, publicándose bajo forma de libro desde la edición de los *Recados contando a Chile,* preparada por el mismo Escudero en 1957, hasta las recopilaciones de textos que fue realizando y dando a imprenta Roque Esteban Scarpa en los años setenta. Paralelamente, se ha venido divulgando su correspondencia, en la que las virtudes de su prosa se mantienen, pese a las limitaciones del género epistolar, y que interesa a investigadores y a críticos, siquiera sea como referencia a situaciones, circunstancias y detalles concretos de su vida y su obra. A la par de estas cartas, entre las que se hallan las dirigidas a Lydia Cabrera y que se han publicado recientemente en compañía de otras de Teresa de la Parra por Rosario Hiriart (Editorial Torremozas, Madrid, 1988), las antologías generales de su producción literaria, al incluir textos en prosa, han ayudado a conservar en la mente del gran público la presencia de la Mistral como autora no sólo de versos sino de una prosa que, como vemos, sigue siendo mal conocida. Su diversidad, en temas y formas, y la falta de empeño real de Gabriela por reunirla en libro de modo sistemático y coherente, a pesar de su intención veleidosa, años antes de morir, de preparar una selección, no dejaron de ser motivo de tal desconocimiento y ello mismo ha apartado a los lectores, hoy día mejor abonados a los géneros estrictos de la novela y el cuento, de esa obra que espera una mayor atención que la que hasta ahora ha recibido. Porque, no obstante las reservas que puedan anteponerse, Gabriela Mistral fue un fenómeno de la cultura de su época y los latinoamericanos, tan olvidadizos con respecto a sus antecesores intelectuales y (perdóneseme) dispuestos a la memoria sólo en aniversarios y evocaciones rituales, estamos obligados, como deberían estarlo los españoles si no quieren perder definitivamente la mitad de sí mismos que dejaron una vez al otro lado del Atlántico, a reconocer y valorar en su medida justa todo aquello que ha ido haciendo a América Latina, o Hispanoamérica, que para el caso es lo mismo. Por eso, veamos a ojo de pájaro cómo fue creciendo, en la corriente de la vida, ese delta literario que es la prosa de Gabriela Mistral.

Los primeros escritos mistralianos a renglón seguido, publicados desde 1909, —año en que aparece en una revista de La Serena, titulada *Idea,* su primerizo *Saludo al invierno* y que parece prefigurar lo más tarde serían sus famosos «Recados», textos de

madurez—, se caracterizaban por un lirismo ajustado a un aire de narración —descripción y que casi a modo de parábola servían a sus propósitos didáctico-moralistas. Es significativo que una de esas prosas, *La defensa de la belleza*, se publicara en 1914 —año de su éxito de iniciación literaria con los *Sonetos de la muerte*—, en la revista *Elegancias* que dirigía Rubén Darío en París. La acogida de dicho texto por parte del celebrado poeta nicaragüense dice claramente por qué atmósfera literaria se encaminaba la actividad de la joven Gabriela Mistral, como firmaba ya, olvidando su nombre civil de Lucila Godoy Alcayaga. Toda esa obra de principiante corresponde a su fase de escritura de poemas en prosa, dentro de la línea de renovación que el modernismo había suscitado en las formas expresivas de la prosa latinoamericana de principios de siglo. Por eso, tales textos que, en gran parte, vinieron a constituir las últimas secciones de su primer libro de poesía, *Desolación*, de 1922, se corresponde con lo que sus pares en el verso, la uruguaya Juana de Ibarbourou y la argentina Alfonsina Storni, lograrían a su vez como prosistas líricas por esos mismos años. Así, la de Ibarbourou publicó un libro de poemas en prosa, *El cántaro fresco*, en 1920, mientras la Storni daría sus *Poemas de amor* en 1926. La mención de estas mujeres no es casual. Ambas, juntamente con la poeta de *Desolación*, representaban un cambio en la sensibilidad que, sin abandonar del todo los supuestos estético-literarios del modernismo, significaban un desvío de la manera modernista, como hasta el momento se había entendido, en favor de la exploración de otras zonas de realidad y de expresión, tal como el desenvolvimiento de la obra de estas mujeres confirmaba, ya que esa obra de por sí era la apertura a nuevos mundos, despojados del preciosismo literario de los modernistas, y que tornaban factible las transformaciones que empezaban a experimentar las sociedades latinoamericanas en ese entonces. Precisamente, ese sello de didactismo y ética, potenciado por su imagen de maestra rural, con acentos de rebeldía, que distingue a los poemas en prosa de Gabriela, introducía ya una nota nueva, inclinada a la toma de conciencia de situaciones sociales de injusticia y discriminación, que los poetas modernistas habían desdeñado enfrentar a causa del aristocratismo de su posición ideológico-estética. Esos años en Latinoamérica eran los años de la vanguardia en el arte y la literatura y también los de la transición de un modernismo europeizante hacia formas más personales y nacionalistas de la expresión literaria. En ese cruce de caminos se forjó la obra y la personalidad de la Mistral y esa atmósfera renovadora habría de marcar su desarrollo, determinando en buena medida su proyección futura.

De hecho, su partida a México, en 1922, hizo posible una mejor concreción de sus ideales literarios, en un ambiente que, gracias a la revolución de 1910, favorecía el nacionalismo y la difusión de ideas americanistas que la poeta de Elqui reafirmaría bajo la influencia directa de José Vasconcelos, quien al frente de la Secretaría de Instrucción Pública la había hecho llegar al país para intervernir en la reforma de la enseñanza rural. Fue desde entonces que su figura empezó a cobrar relieve continental y que su prosa pasó definitivamente del subjetivismo lírico de su etapa juvenil al subjetivismo, disfrazado de objetividad, o a la casi objetividad, de la crónica periodística o de los artículos informativos. Poco antes de su partida, desde las páginas del *Mercurio*, había iniciado tal manera, que fue una ampliación y diversificación de sus intereses, orientados por temas de educación y literatura local, a los que vendrían a sumarse, en México,

los de la exposición del ideario americanista y, además, entre otros, de menor importancia, los de descripción del país mexicano y de los acontecimientos sociales allí observados. Se convertía, así, claramente, en la continuadora de la tradición de los escritores periodistas latinoamericanos, a la que el modernismo había dado prestigio con sus actitudes cosmopolitas en crónicas de rara elegancia. Esta tradición es explicable, entre otras razones, por la necesidad del escritor, en ambientes como los de los países latinoamericanos en los que la vida cultural no está progresista ni suficientemente organizada, de hallar en el periodismo un medio de subsistencia económica a la vez que una posibilidad de viabilizar sus propios proyectos literarios. Había sido el caso de José Martí y lo sería incluso el de Rubén Darío, sobre todo en su juventud, así como el de ella que, si bien es cierto no vivía exclusivamente de labores periodísticas —para eso tenía la pensión que le había sido concedida por el Congreso chileno—, contribuían en buena medida a aliviar sus relativos apuros económicos. Esa adhesión al periodismo ilumina muchos de los rasgos de la prosa mistraliana. Las imprecisiones de un género como el de la crónica, en el que la información, los comentarios y las ideas están instilados en un personalismo de estilo a la manera de ensayo literario, relato autobiográfico, semblanza de autores, descripción de paisajes y acontecimientos, etc., permitió a la Mistral despreocuparse por los límites de formas y géneros literarios tradicionales. Y de esa forma nacieron sus «Recados». Eran éstos, bautizados así por ella, las crónicas, ensayos o artículos dirigidos a periódicos o revistas, en calidad de mensajes enviados desde la distancia de su autoexilio, con el objeto de exponer públicamente sus opiniones sobre los asuntos más diversos. Abandonada su admiración por Vargas Vila, que había sido con Amado Nervo y Rabindranath Tagore uno de sus modelos literarios de juventud, Gabriela logró distinguirse por un estilo personal, ya suficientemente definido desde el período de su estancia en México. El uso de algunas voces coloquiales que lo hacían familiar, se acentuaba por el modo de hilvanar las palabras como al acaso, con un aire de naturalidad y cordialidad, que da a su escritura una agilidad nerviosa, tierna y precisa a la vez, con ese carácter de conversación emocional, metafórica e intuitiva que no deja de ser firme, inteligente y de aliento largo para la descripción y las explicaciones razonadas. Con tal instrumento nuestra autora podía ir graduando el discurso para acomodarlo a las necesidades expresivas del momento, variándolo según se tratara de crónica o artículo informativo, entrevista literaria, reseña de libros, prosa poética o incluso prosa oratoria, como veremos más adelante.

Esas cualidades expresivas han llamado la atención de los críticos, que han querido ver la afluencia de la prosa de José Martí en la suya. Ciertamente, la figura de Martí fascinó a nuestra autora. Por los ímpetus de solidaridad social y por las ideas panamericanistas del cubano, era natural que así fuera, ya que ellos coincidían con sus propios ideales de una sociedad justa y democrática. Martí vino a ser para ella un modelo de humanidad y valentía en su madurez, como en su juventud lo había sido Amado Nervo en lo sentimental y en lo religioso. Pero, aunque aprendiese de él una cierta vivacidad de expresión y, sobre todo, una manera elíptica de designar seres y objetos, su prosa dista de la escritura martiana lo suficiente como para que sea exagerado hablar de una semejanza entre ellas. No he leído un solo texto de la Mistral en el que pueda decirse que hay una influencia completamente determinante de Martí. La frase larga

y complicada, en la cual la idea corre aceleradamente por el sinuoso cable eléctrico del párrafo enorme, característico del héroe cubano, poco tiene que ver con las oraciones medias y puntuales, dispuestas con gracia, entre dejos de lengua oral y párrafos de regular extensión, propios de nuestra autora. Es en la concisión y en el lucimiento expresivo de las imágenes donde pueden hallarse algunas afinidades, pero nada más. Como en la conocida locución martiana: *Palabras, no puedo* —que sobreentiende: «No puedo decir más palabras»—, y la que aparece en Gabriela, en una charla leída el 18 de abril de 1938 en la Sociedad Hebraica Argentina: *Cuentos, no los tuve en libros.* Nótese que la construcción es muy semejante: *Palabras, no puedo/ Cuentos, no los tuve.* Pero, mientras que en Martí la elipsis es más violenta, en la Mistral lo es menos, se debe sólo al ahorro del artículo y al orden imprevisto de las palabras para causar la impresión de frase dialogada y enérgica. En el fondo, si ambos coinciden es porque tenían un antecedente común —Santa Teresa de Jesús—, mediante las alteraciones en el orden de los miembros de la cláusula y la estratégica posición de los vocablos, es decir, mediante anacolutos sorpresivos, generadores de vigor expresivo y de una impresión de espontaneidad afectiva. Esos recursos, sin embargo, se conciertan en la prosa mistraliana con otros no menos caracterizadores de su estilo y que la singularizan de modo que el rastro de influencias queda difuminado. Y esas coincidencias con Martí, además, indican el ascendiente de un castellano clásico que, en parte bebido en lecturas de los escritores del Siglo de Oro, como en el caso del cubano, en nuestra autora eran huella de ese castellano rural de su infancia en Monte Grande y del que ella solía enorgullecerse como señal de identidad que los conquistadores y primeros colonizadores españoles habían llevado consigo al continente americano, en el siglo XVI, y que todavía se conserva en vocablos y giros sintácticos en los repliegues remotos de la vida campesina latinoamericana. Esa apelación a arcaísmos y voces regionales era la manera con que Gabriela gustaba de evocar su origen humilde, su ligazón de sangre y simpatía con el pueblo chileno y, por otra parte, imprimía a su escritura un aire de charla entre campechana y maliciosa, como sería la de la gente del campo que habla a forasteros con llaneza y, a la vez, con prudencia y picardía. Añadamos su afición a los neologismos, a variar las palabras en su forma natural para hacerlas decir lo que ella quiere expresar con efusión y exactitud imaginativa, y creo que tenemos así una imagen más precisa de su estilo peculiar.

Temáticamente, su obra creció desde su época mexicana. Los temas de la enseñanza pública la absorbieron durante toda su vida y en México halló incentivos para dedicarles especial atención, como lo testimonian los artículos enviados al *Mercurio* por esos años. También los problemas sociales, y por derivación el método político de resolverlos, la preocuparon de por vida. En tierra mexicana tuvo lugar propicio para desarrollarlos, tratándolos con la amplitud y seguridad de miras que le daba su experiencia de educadora, y fue entonces cuando definió su «cristianismo con sentido social», como titularía un artículo aparecido en Nueva York en 1924. Simultáneamente a esos intereses, sus incitaciones a la unidad espiritual de Latinoamérica, como consecuencia lógica del mestizaje cultural y racial, tuvieron en ese tiempo una realización más firme y mejor definida, que terminaron por afianzar los viajes, su conocimiento de importantes personalidades de la política y la cultura, y su representación de Chile en la So-

ciedad de las Naciones a partir de 1926. Por cierto, su nomadismo en países europeos —Italia, España, Francia, Portugal, Suiza, Bélgica—, le proporcionó material abundante para sus artículos sobre arte y literatura, y cultura en general —temas que ya habían ocupado su atención en México—, a los que agregaría su admiración creciente por las artes manuales. Así, en Marsella, a raíz del anuncio, por parte del alcalde de la ciudad, de la fundación de un museo de oficios artesanales, Gabriela escribiría un artículo, publicado en 1927, en el que elogiaba la decisión municipal, pronunciándose a favor de un gremialismo a manera del que había existido en las ciudades italianas renacentistas. Esta es una idea que sostendrá con firmeza en las siguientes décadas y en la que fundamentará parte de sus aspiraciones a la democracia y a un mejor gobierno de las sociedades latinoamericanas y, especialmente, de la sociedad chilena. Con motivo de estas conmemoraciones, viene hablándose de sus actitudes democráticas e incluso, por su carácter indómito, de un cierto espíritu revolucionario. Lo curioso, sin embargo, es que en tal artículo la Mistral se declare partidaria de un mecenazgo, por parte de los acaudalados, que proteja «el trabajo manual hermoso», como dice con sus mismas palabras. Y lo más curioso es que, declarándose por ese entonces antifascista, al conocer de cerca el régimen de Mussolini, vea en el gremialismo artesanal una solución adecuada a las sociedades de América Latina y admire a los artesanos europeos, en palabras textuales, en calidad de «frutos de la vigilancia inteligente del Estado». En honor a la verdad y para no manipular su imagen ni desfigurar lo que ella decía, llevándolo a situaciones actuales que no vivió y ante las que, por tanto, no podía tomar posición, hay que decir que, aun teniendo intenciones democráticas como realmente las tenía, ese artículo de 1927 hace ver que esas ideas, al propugnar una intercesión económica de las clases pudientes dirigidas a las asociaciones de los artesanos, peligrosamente y sin que al parecer la Mistral se percatase, no estaban tan lejos como podría parecer de un corporativismo, que el régimen fascista se empeñaba en impulsar y que concordaba con los objetivos de fortalecer la autoridad estatal en Italia. No se tome a mal lo dicho. Este desliz revela, como sucedería a otros intelectuales de la época —al mismo Vasconcelos, a Raúl Haya de la Torre, a José Carlos Mariátegui, entre otros—, que su coherencia ideológica se veía nublada por ciertos esguinces contradictorios, al cabo propios de un sector de las sociedades latinoamericanas, en proceso de liberación de sus propios prejuicios, lo cual aconseja considerar, si es que queremos ser realmente honestos para con nosotros mismos y para con los demás, que una posición democrática no quiere decir necesariamente una posición revolucionaria y que las personas no siempre están en condiciones de ir más allá de sus circunstancias y de su propia formación mental, por más esfuerzos que realicen, como fue el caso de Gabriela, cuyo pensamiento era eminentemente reformista y conciliador, correspondiéndose con un conservadurismo que, siguiendo a un tiempo la línea democrática que era su ideal, anhelaba una armonía de los intereses individuales dentro de una norma colectivista. Y esto último no lo digo yo precismente, está dicho por Luis Arrigoitia Rodríguez en un artículo titulado: *Gabriela Mistral, ideas pedagógicas en su periodismo americano,* publicado en la revista *Pedagogía* de la Universidad de Puerto Rico en 1964 (XII, n.º 1, pp. 85-97).

En la década de los años cuarenta, los temas sociales ocuparon aún más su atención que en la década anterior, haciendo disminuir el número de sus crónicas. La prosa de

esos años se irguió con ímpetu oratorio y un espíritu cívico que explican bien la resonancia de sus escritos. La seguridad de su voz y la persuasión de sus expresiones le aseguraron un público atento, respetuoso y admirador de sus actitudes públicas. En cuanto a las páginas de viaje, las más admirables se hallan entre aquéllas que Italia le inspiró desde su llegada en 1924. Esas páginas continúan la tradición de la crónica tal como había sido cultivada por los modernistas —descripción de ciudades, ambientes y personas— y tienen su par en las que escribieron Alfonso Reyes, Mariano Azuela, Alejo Carpentier y otros escritores hispanoamericanos durante esa época. También dentro del género, se destacan las semblanzas de autores y personajes de relevancia internacional, las reseñas de libros y los artículos sobre artistas y objetos de arte. Asimismo, la naturaleza estuvo presente como tema en muchos de sus artículos. Su amor a Chile se refleja en sus «Recados», en los que evocó el paisaje chileno con especial primor y en los que se amplió su veta lírica, veta que explotaría ricamente en sus *Motivos de San Francisco,* lindantes con el poema en prosa, y que son un ejemplo de sus preocupaciones religiosas y de su inclinación por la vida sencilla y abnegada en provecho del prójimo. San Francisco y, en segundo término, la figura de la Virgen, lo cual ha sido desatendido por la crítica, fueron subtemas recurrentes en su obra de madurez.

He dicho que hacia la década de los años cuarenta, en especial a partir de la obtención del Nóbel, sustituyó la redacción de crónicas por otras variantes literarias. De una totalidad que asciende a más de quinientos textos en prosa, según la bibliografía de Escudero, y que bien podría alcanzar casi los seiscientos, si llegan a sumarse todos aquellos de los que no se han podido localizar los datos bibliográficos correspondientes y los que hayan sido descubiertos sin que se les incorpore a la bibliografía general, puede decirse *grosso modo* que más de dos terceras partes, aproximadamente, están constituidas por crónicas y artículos periodísticos. Habiendo alcanzado una fama apoteósica, que ratificaría la recepción del Premio Nobel en 1945, y solicitada su presencia y opinión por las más diversas entidades y organismos, rindiéndosele homenajes con frecuencia, durante esa década y la de los años cincuenta hasta su muerte, la Mistral escribió discursos, charlas, conferencias y declaraciones, que fueron publicados en su día y que tienen el interés de mostrar la repercusión internacional de su pensamiento. Su prosa se tornó elocuente, de frase extensa y compleja como requiere el género oratorio, y es de admirar que fue entonces cuando en esos textos, de defensora de libertades, de nacionalismos bien entendidos y de un latinoamericanismo plenamente asumido, su voz tuvo un paralelo con la obra discursiva de Martí.

La influencia e importancia de la Mistral en el mundillo literario atrajo a autores que buscaron en ella la refrendación de su pluma. Una discreta cantidad de prólogos, por tanto, integra, juntamente con los discursos, conferencias y otros escritos, el resto, o sea, de modo aproximado, menos de una tercera parte de la totalidad de los textos. Pero son los poemas en prosa, y en general la prosa poética, la que ocupa, después de la crónica, el segundo lugar en sus preferencias, a juzgar por su número. Ello no es de extrañar en un poeta, si acaso lo sería el hecho de que no los haya escrito con más asiduidad. Esto último se explicaría por el apremio y preponderancia de los temas pedagógicos, sociales y políticos en su obra y por la dilución de poesía en el estilo metafórico de muchos de sus escritos. De cualquier forma, se dio una continuidad, con

algunas intermitencias, en sus poemas en prosa y merece enfatizarse que los redactados desde la segunda mitad de los años veinte, y que no aparecen en *Desolación*, son de las páginas más bellas que haya podido escribir. Las barcas y el mar, el agua, el cristal, el fuego, el aceite, la ceniza, la arena, la harina, flores, frutos y animales pasan por sus líneas en un canto de alabanza y asombro, y parece como si con él Gabriela destilase todo su amor y dolor de vivir, identificada ya con el silencio y la inocencia de la naturaleza. Era el complemento consecuente de su sentimiento religioso y el sosegador reverso de sus afanes por una vida social más digna, de su piedad por el mundo de los hombres y de su ternura anhelante, de madre frustrada, por el mundo de los niños. Y para los niños parece estar escrito realmente *El miedecito de la gacela*, uno de sus textos de más interés, lo más parecido a un relato infantil, y que seguramente debe de haber redactado en un momento de paz y contento, de los pocos que le deparaba su vida ajetreada y difícil.

René Letona

Umberto Eco: de la semiótica a la novela

Uno de los escritores italianos que ha tenido mayor proyección en todo el mundo durante estos últimos años ha sido Umberto Eco con su novela *Il nome della rosa*. Como es sabido, su éxito excepcional en España ha sido paralelo al que ha gozado en muchos otros países. Yo me siento activamente inmerso en el proceso de difusión de la misma en nuestra península. A finales de 1980 recibí el ejemplar de la primera edición que acababa de salir en septiembre en Italia editado por la Bompiani. Desde hacía bastante tiempo yo venía siguiendo muy de cerca los esclarecedores trabajos del profesor Eco en el campo de la semiótica. Tan es así que, uno días antes de que apareciese su seductora narración, en el Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de aquel año, yo me había servido en parte de sus aportaciones para estructurar mi teoría sobre «El mimema, unidad primaria de la teatralidad». Expuse entonces, en aquel encuentro de investigadores, que para la visión conjunta del fenómeno teatral y para el análisis de sus elementos significativos era muy interesante la breve pero aguda ponencia de Umberto Eco [...] «Para-

mètres de la semiologie théâtrale» y aclaraba en mi comunicación: «Para estudiar semiológicamente el comportamiento del cuerpo humano, utiliza Eco un ejemplo de Peirce, ya clásico en estos trabajos, el del borracho exhibido para demostrar la necesidad de la sobriedad alcohólica». Seguidamente añadía «Creo que a través de este ejemplo sobre la funcionalidad escénica del cuerpo humano podemos acercarnos a intentar fijar la unidad primaria de la teatralidad». No voy a seguir exponiendo la teoría entonces presentada y después ampliamente desarrollada. Baste con lo dicho para testimoniar de mi conexión y contacto científico con Eco antes de su «boom» como novelista. Contacto que se continúa. El *Congreso Internacional de Semiótica del Teatro* que organicé en el Instituto Español de Cultura de Roma presidido por él ha tenido una gran resonancia en todo el mundo.

He de confesar que, cuando me llegó el denso volumen de *Il nome della rosa*, lo dejé dormir durante algún tiempo, pero debo añadir que en el momento en que decidí hincarle el diente, ya no pude abandonarlo hasta llegar al final. Tenía la novela tal poder de captación que imposibilitaba que se interrumpiera por banalidades de la vida diaria el acontecer apasionante del mundo que allí se nos ofrecía. Inmediatamente hice dos reseñas que se complementaban, las cuales fueron las primeras que aparecieron en España sobre la misma, a pesar de haber sido retenidas algunos meses para que su publicación antecediese con no demasiada distancia a la edición española de la obra. Mi primera crítica se titulaba «Umberto Eco: la tentación de la novela» y apareció el 10 de septiembre de 1981 en *Diario 16*. El título que utilicé ya sitúa la creación de este autor en un camino especial, propio. Al resaltar el hecho de la «tentación de la novela» , ya se transparenta que su autor vive funcionalemente en otra esfera y que ha ido a la narrativa por una provocación surgida. Un aspecto clave de su esfera vital es el mundo científico de investigador semiótico, en el que ocupa un primerísimo lugar; y la tentación que experimentó era, sencillamente, la de aplicar sus conocimientos a una creación propia, habiendo conseguido aquéllos, magistralmente, a través del análisis del mundo de los narradores en los más diversos niveles y épocas. Por ello en aquel artículo decía: «*El nombre de la rosa*, primera incursión en la narrativa del conocido semiótico Umberto Eco, acaba de publicarse en Italia, y en España verá la luz a primeros del año próximo de la mano de la Editorial Lumen. El libro ha sido acogido con inusitado entusiasmo por la crítica, que lo presenta como una de las mejores novelas europeas de los últimos años, veredicto que ha sido corroborado por la reciente concesión a la obra del XXXV premio Strega». Hoy habría que añadir se destacada posición en la narrativa mundial, así como la lista de los innumerables premios que ha obtenido.

Creo que para poder somormujear con soltura en el interior de la novela es imprescindible acercarnos a la personalidad de su realizador. Nos encontramos ante una peculiarísima creación surgida del acontecer cotidiano de su autor a pesar de los siglos y circunstancias que separan la narración de su presente. Sorprende a todos los que se acercan a él la polifacética personalidad de Umberto Eco. A los veintidós años, en 1954, se doctora en Filosofía por la Universidad de Turín, con una tesis que, en aquellos años de búsqueda y de renovación, podía parecer escandalosa. El tema escogido era *El problema estético en Tomás de Aquino*. El que un joven brillante se dedicase, una vez más, a estudiar el puntal máximo de la filosofía escolástica fue, evidentemente, una

provocación para los que querían romper, incluso, con pensadores más recientes, como un Kant o un Hegel. Se publicó poco después, en 1956 y en el 1970 apareció una segunda edición revisada e incrementada. Hay un aspecto especialmente significativo, que Eco señala en la última versión, y es que cuando comenzó al trabajo en 1952 tenía «uno spirito di adesione all'universo religioso di Tommaso d'Aquino e mi ritrovo ora ad aver regolato i miei conti da gran tempo con la metafisica tomista e la prospettiva religiosa». Un punto nos acerca a la vivencia y actualización sensible de su novela, cuando dice, refiriéndose a su tesis doctoral: «Vale a dire che il libro era stato incominciato come l'esplorazione in un territorio che consideravo ancora contemporaneo...»[1]. Una de las facetas más brillantes de su novela es precisamente eso, acercarse a ella a pesar de ser el siglo XIV, tanto el narrador como el lector, como a la exploración de una época vivida. En esta resurrección del pasado, y en esta incorporación vital a él, reside, creo, parte de su éxtio entre el gran público. Otro aspecto pudiera ser la metodología estructural vigente, a la cual Eco le encuentra cierta relación con la metodología escolástica[2]. Y, desde luego, sus aportaciones sobre la estética medieval que en la novela es uno de los aspectos más desarrollados. Por aquellos años, en 1955, José María Valverde dio a conocer su «Introducción a la polémica aristotélico-tomista sobre la trascendencia metafísica de la belleza»[3].

Unos años después, en 1962, publica Eco su *Opera aperta* en donde se enfrenta con la forma y la indeterminación en las poéticas contemporáneas. Fue Italo Calvino quien le animó a realizar un libro sobre el tema. El cual reeditado varias veces originó grandes polémicas. Sus hallazgos fueron, en gran parte, adoptados por el «Gruppo 63». Encontrándose Eco, desde entonces siempre en la vanguardia, cosa lógica ya que el planteamiento de la obra abierta nos posibilita a todos para una vanguardia permanente. El «Gruppo 63» estuvo muy relacionado con *Il Verri*, revista en la que colabora Eco, que empezó a publicarse en 1956 por Luciano Anceschi. En ella intervinieron entre otros, Nanni Balestrini, Bruno Barili, Alfredo Giuliani, Fabio Curi, Angelo Gugliemi, Antonio Porta y Edoardo Sanguinetti. También se puede conexionar con dicho grupo *Marcatré* editada en Génova y en Milán y en cuya redacción se encontraban Eco, Sanguinetti, Paolo Portoghesi, Diego Carpitella y Gillo Dorfles. Preconizaba aquella generación, si no es osado llamarle así, que «ante la confusión de valores en la que se encontraba la literatura, se necesitaba —según decía Luciano Anceschi— maneras adecuadas y abiertas en una forma activa de contacto con las palabras, en un diverso modelo de invención y junto a ella de crítica»[4]. Otra línea que también aparece en *Il nome della rosa*, la forma activa de las palabras y la apertura del texto. Eco en *Opera aperta*, toca distintos recintos, por ejemplo habla de la música de aquel momento: «Tra le recenti produzioni di musica strumentale possiamo notare alcune composizioni con-

[1] Il problema estetico in Tommaso d'Aquino, *2.ª edizione, Bompiani, 1970, p. 6.*

[2] Op. cit., p. 7.

[3] Revista de las ideas estéticas. *Citada por Eco, p. 9.*

[4] *Giuliano Manacorda,* Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965), *Roma, Editori Riuniti, 1967, p. 382.*

trassegnate da una caratteristica comune: la particolare autonomia esecutiva concessa all'interprete»[5].

Lo cual plantea una nueva dialéctica entre obra e intérprete, y recuerda que en la Edad Media se desarrolla la teoría del alegorismo, que prevé la posibilidad de leer la Sagrada Escritura —e igualmente la poesía y las artes figurativas— además de en su sentido literal, en otros tres sentidos: alegórico, moral y anagógico[6]. Ello se corresponde con los distintos niveles que en ella se multiplican del texto de *Il nome della rosa.* Además, se ha conseguido, con gran habilidad, que cada lector sea desgustador minoritario de lo que en realidad es, por voluntad de su autor, una obra de masas. En la cual se toca con pericia, una serie de campos que al especialista en ellos le apasionan por el dominio con que se abordan, haciéndole, en parte, creer que cada uno de ellos es el central.

Así, semióticos, lingüistas, medievalistas, bibliófilos, artistas, eclesiásticos, teólogos, liturgistas, naturalistas, botánicos, folcloristas, moralistas, científicos... creen encontrarse ante una novela amena, que se sitúa con rigor en su temática peculiar.

Pero por si todos estos grupos restringidos no bastasen para convertirse, sumados, en una masa, la novela sabe apasionar también al lector medio de novelas policíacas, al interesado en narrativas eróticas, al buscador de realismo y al que sueña con fantasías y se interesa en el superrealismo. Sí, su novela es una «opera aperta».

La publicación, dos años después, en 1964, de *Apocalittici e integrati* irrita a los sectores más conservadores de la crítica. Plantea cierta incomodidad en las sensibilidades estáticas pretender analizar científicamente las obras populares, tradicionalmente desdeñadas como los «comics» o «fumetti» (el tipo de Superman en sus distintas reencarnaciones, la llamada música gastronómica, a través de las canciones de consumo, los programas de radio y la televisión, y en general la cultura de masas y su manifestación «kitsch»).

Parte de la crítica, desconcertada, no se daba cuenta de que este libro era complementario de *Opera aperta.* Si en uno se estudia el lenguaje y las formas de las corrientes minoritarias y selectas, en el otro se analizan las de las tendencias mayoritarias y populares.

Al señalar los distintos niveles de cultura, defiende la llamada cultura de masas. En su análisis tiene en cuenta la obra de Ortega y Gasset sobre *La rebelión de las masas*[7]. Presenta los que él cree puntos negativos y positivos de la misma. El hecho de que su novela haya sido un "best seller" en tantos países, testimonia elocuentemente ya de la incorporación en ella de las estructuras dirigidas a un gran público, lo que no impide, sino que refuerza, el juego con los distintos niveles de lectores: «Solo accettando la visione dei vari livelli come complementari e fruibili tutti dalla stessa comunità di fruitori, si può aprire una strada a un bonifica culturale dei *mass media»*[8].

[5] *Umberto Eco,* Opera aperta, *Milano, Bompiani, 1976*^{3}*, p. 31.*

[6] Op. cit., *p. 37.*

[7] Apocalittici e integrati, *Milano, Bompiani, 1978, p. 32.*

[8] Op. cit., *p. 56.*

En 1968, coincidiendo con la agitación universitaria en Europa y en América, surge *La struttura assente* que, poco después, se traducirá al francés notablemente cambiada. Esta obra sitúa a Eco entre los investigadores y teóricos de primera línea de la semiótica actual. Al lado de Roland Barthes, Julia Kristeva o Thomas A. Sebeok, por citar algunos de los continuadores de la obra primera de un Charles Sander Peirce o de un Charles Morris o, en Europa, de un Ferdinand de Saussure. Complementos y aclaraciones del libro últimamente citado son *Forme del contenuto* y *Segno.* La elaboración de este proceso de investigación culmina en su obra *Trattato di semiotica generale.* La fuerza de este trabajo científico reside en la aclaración de que el sujeto humano, todo sujeto humano, es actor de la práctica semiótica. Uno de los argumentos de una teoría de la producción sígnica es la relación pragmática entre el emisor y el destinatario, lo cual constituye la base de toda investigación sobre la naturaleza de los actos de comunicación[9], de aquí la importancia del ser humano concreto que interviene en ella. «El signo o la palabra —como dijo Peirce— que los hombres usan son el hombre mismo». Ello nos lleva a poder afirmar que Eco surge en su novela a través de los conocimientos propios que aplica.

En 1977, nueva provocación. El ya prestigioso pontífice de la semiótica se descuelga con un libro de corte periodístico sobre el mundo que nos ha tocado vivir. Y lo titula, con humor, *Dalla periferia all'impero.* Se inicia con una carta a América, a su Príncipe y Emperador, al Senado y al pueblo americano que le envía un guardián de la Koiné helenística. A lo largo del libro, se ríe de lo humano y, a veces, hasta de lo divino, o al menos de los personajes o políticos que pretenden interpretarlo. Al hablar de la cruzada de Fanfani contra la pornografía propone que se le otorgue la vagina de oro como reconocimiento por la propaganda realizada a favor de las revistas de dicha tendencia. Entre los temas tratados se enfrenta una vez más con Tomás de Aquino en un capítulo que titula «Elogio di San Tommaso». Con humor señala cómo el peor momento del dominico no fue su muerte, ni siquiera, tres años después, cuando el arzobispo de París Tempier consideró heréticos algunos de sus puntos de vista: fue para él su peor momento cuando Juan XXII decidió hacerlo santo[10]. Pues, según Eco, ello le convierte en un cliché, amortiguando su capacidad de combatiente. El ambiente presentado de aquella etapa coincide en parte con el que aparece en *Il nome della rosa,* de fecha cercana. Otra clave de la misma pudiera ser un amplio capítulo de *Dalla periferia all'impero,* titulado «Verso un nuovo medioevo» en el que se pueden encontrar múltiples referencias entre aquel período y el actual, lo cual de a su novela la posibilidad de ser leída —y muy posiblemente así fue concebida— proyectándola con humor sobre el presente. Plantea, por ejemplo, la posibilidad de una gran paralización del tráfico en los Estados Unidos, intensificada por otros incidentes, lo cual le hace, con lógica suponer que, cuando la normalidad se restableciera, a las pocas semanas, podría ocurrir que apareciesen montones de cadáveres dispersos por la ciudad y el campo, que comenzarían a su vez a difundir epidemias en la línea de la famosa peste negra que des-

[9] Trattato di semiotica generale, *Milano, Bompiani, 1975, p. 375.*
[10] Dalla periferia all'impero, *Milano, Bompiani, 1977, p. 123.*

truyó en el siglo XIV —el de su novela— dos tercios de la población europea. Los paralelismos y las diferencias son expuestos ampliamente.

En libros posteriores analiza el hedonismo del texto. En *Il superuomo di massa* se enfrenta con las estructuras de la novela popular. Se detiene en la teoría de la trama, que nació con Aristóteles, como saben los que han leído *Il nome della rosa,* es núcleo esencial de la misma. La trama en general se fragua imitando una acción, es decir una secuencia de acontecimientos. Respecto a la secuencia narrativa que los refleja los carateres (es decir la psicología) y el mismo discurso (estilo, redacción) son accesorios. La receta aristotélica es sencilla: tomad un personaje con el cual el lector pueda identificarse, no especialmente malvado, ni tampoco demasiado perfecto, y haced que le sucedan una serie de cosas que le hagan pasar de la felicidad a la amargura o viceversa, a través de peripecias y reconocimientos. Extender al arco narrativo el más allá de los límites posibles, de manera que el lector o el espectador —pues de puede dar en narraciones o espectáculos— experimenta piedad y terror simultáneamente. Cuando la tensión llegue al extremo, hacer intervenir un elemento que deshaga el nudo. Aristóteles sabía que el parámetro de la aceptación o del rechazo de una trama no depende de la trama misma, sino del sistema de opiniones que regulan la vida social. La trama debe ser verosímil, y lo verosímil no es otra cosa que la adhesión a un sistema de expectativa aceptado habitualmente por el receptor [11]. Eco se sirve de esta teoría para analizar una serie de novelas que han tenido en el mundo gran resonancia. Aprovecha su investigación para mostrar situaciones concretas que se repiten en ellas, como *la anagnórisis,* el reconocimiento espectacular de personajes que han estado alejados uno de otros por complicadas circunstancias. Se fija en novelas populares de tipo de folletón, como *Los misterios de París* o *El judío errante,* de Eugène Sue, *El conde de Monte-Cristo* de A. Dumas, *Rocambole* o *El herrero del convento* de Pier-Alexis Ponson du Terrail, *I Beati Paoli* de Luigi Natoli, publicada en 1909 a 1910 en *Il giornale di Sicilia,* Pitigrilli, Ian Fleming y su serie 007, *Casino Real,* etc.

En *Lector in fabula* estudia la intervención interpretativa del destinatario de la narración, es decir, del lector, y cómo éste es el elemento esencial para engendrar el propio texto. Como en gran parte de sus estudios se apoya en Peirce para analizar los fundamentos semióticos de la cooperación textual. El signo se dirige a alguien, lo que se crea en la mente de la persona receptora es un signo equivalente al emitido o, acaso, incluso más desarrollado. A este segundo, Peirce le llamaba *interpretante* del primero. En la narrativa es el lector quien recrea el signo interpretante. Por ello su funcionalidad es esencial. Es el destinatario quien actualiza el texto. A su vez el texto prevé al lector «La competencia del destinatario no es necesariamente la del emisor». Los códigos del receptor pueden variar de los códigos del que los lanza. Cosa que éste ha de tener en cuenta al realizar su texto. El autor y el lector están insertos en la estrategia textual. En toda comunicación hay un emisor, un mensaje y un receptor. Con frecuencia el emisor y el receptor aparecen gramaticalmente manifiestos en el mensaje. Por ejemplo en la frase «Yo te digo que..» *Yo* refleja al emisor y *te* al receptor [12].

11 Il superuomo di massa, *Bompiani, 1978 (1976¹).*

12 *Cf.* Lector in fabula, la cooperazione interpretativa nei texti narrativi, *Milano, Bompiani, 1979.*

Este recorrido por hitos de la obra precedente de Umberto Eco nos puede aclarar muchos puntos de su novela *Il nome della rosa.* Esta podría parecer, y acaso lo sea, entre otras muchas cosas, una aplicación práctica de sus principios teóricos, desde la concepción de textos populares a la condición de los posibles captadores, sin olvidar la correspondencia entre el pasado y el presente.

Cuando la edición española estaba saliendo, Juan Cueto Alas decidió publicar un número de la vital y activa revista que él dirige, *Los Cuadernos del Norte,* dedicado a Umberto Eco. Fue el número 14 correspondiente a julio-agosto de 1982. En ella se incluyó un estudio del propio Eco, *El beato de Liébana* que había aparecido en la edición publicada por Franco María Ricci en Milán, en 1973, y que después ha sido publicado en español, traducido por Blanca Luca de Tena. El texto de *Los Cuadernos* estaba traducido por Francisco Trinidad. Se incluían capítulos iniciales de *El nombre de la rosa* de la traducción que estaba imprimiéndose. Para dicha publicación hice mi segunda reseña que había sido redactada sobre la edición italiana y preparada casi un año antes. En ella me fijaba en aspectos no registrados o vistos de pasada en la primera que preparé para *Diario 16.* Abordaba de frente. Pocas novelas me han proporcionado al leerlas un gozo equivalente al de la creación de Umberto Eco, *Il nome della rosa.* Por ello me produce placer haber sido profeta de su éxito mundial, dije entonces: «Todo parece indicar que será el libro del año en Italia y uno de los más importantes en el resto del mundo». Mi predicción partía de datos concretos externos e internos de la obra. Ya que estaba siendo devorada con fruición por personas de muy diversas formaciones. Sin embargo, es necesario aclarar que en realidad se trata de una narración críptica, en sus distintos niveles de lectura. Acaso parecerá un contrasentido que se hable de ella indicando que es una obra abierta y a su vez se diga que es críptica. La apertura se basa en la posibilidad de que el texto provoque distintas interpretaciones, surgidas de la capacidad y psicología de cada lector. Lo críptico afecta a los elementos del texto escrito que se ocultan a determinados captadores del mismo y que puede afectar a su vez al conjunto. Lo artificioso y complicado del texto haría pensar que el tipo de lector medio, que sólo busca en las novelas un pretexto para pasar el rato, no se interesase en ella. No es así. Toda la trama argumental está concebida dentro de una estructura de talante policíaco, que apasiona lo mismo al ingenuo que al sofisticado. Lo que para uno es elemento esencial, para el otro resulta un juego de humor, de recuerdos de *topoi* del género. El nombre de su protagonista, el franciscano Guglielmo de Baskavilla, italianización de Baskerville, está evocando ya un título famoso de novela policíaca, *The Hound of the Baskerville.* La primera intervención del héroe —el investigador de estas historias es equivalente al héroe de otras narraciones del género— es de tipo espectacular, en la mejor tradición detectivesca. Cuando se dirigía a una abadía, como representante del emperador Luis de Baviera para asistir a unas conversaciones con los del Papa Juan XXII, se encuentra con un grupo de frailes que salían de ella, a los que deja atónitos al informarles sobre dónde estaba un caballo que iban buscando. Les describe, con pelos y señales, los más mínimos detalles del mismo e incluso les dice su nombre. Nos encontramos aquí con una voluntaria repetición de otros modelos convencionales. El autor se distancia en el manejo del misterio, y en ocasiones del horror del iniciador de esta modalidad, el genial Edgar Allan Poe.

Y se sitúa más cerca del maestro del género policíaco, Sir Arthur Conan Doyle, que de los primeros realizadores de novelas de crímenes de mediados del siglo XIX, como Emile Gaboriau, con su Monsieur Lecoq, o Wilkie Collins, con su sargento-detective Cuff. En efecto, algunas de las páginas iniciales, salvo mutaciones de situación, son casi coincidentes con otras del escritor irlandés. En éste, Watson, el estrecho colaborador de Holmes, es quien redacta sus aventuras. En nuestro caso, Adso, adjunto del fraile investigador, hace otro tanto. No creo necesario insistir —como se ha hecho notar— en las semejanzas fónicas de ambos nombres. Incluso la descripción de fray Guglielmo coincide con la de Sherlock Holmes. Ambos sorprenden por su apariencia física al observador más distraído. El primero medía seis pies, el segundo supera la la estatura de un hombre normal. Esta equivalencia fiel puede observarse comparando los originales. De *A Study in Scarlet* como ya señalé, es la descripción de *Il nome della rosa:* «ed era nero che sembrava più alto. Aveva gli occhi acuti e penetranti; il naso affilato e un po' adunco conferiva al suo volto l'espressione di uno che vigili, salvo nei momenti di torpore di cui dirò». ¿Qué quiere decir esto? Sencillamente que Eco no sólo ha tomado unos rasgos del personaje de Conan Doyle y situaciones de sus novelas, sino que también ha cogido trozos completos de ellas y los ha incluido, con pequeños retoques, en su obra. No creo necesario aclarar que no se trata de un plagio, sino de un conocido y divertido juego que se amplía a lo largo de toda la historia. Ésta está construida casi íntegramente de clichés y retazos de publicaciones de las más diversas procedencias. Nos encontramos ante un libro hecho de libros. Y junto a la doble suspensión tradicional del género, que plantean las tramas argumentales de realización del delito y de aclaración sobre la personalidad del asesino, surge una nueva suspensión, la de identificación del pasaje del texto que se está leyendo. Sin olvidar el copioso cruce de ideas que llena la obra.

De la utilización de este juego de repeticiones y variaciones de textos anteriores habla el propio Eco en su edición de *El beato de Liébana,* donde dice: «A finales del primer siglo de nuestra era, en la isla de Patmos, el apóstol Juan tuvo una visión y simplemente escribió un texto dentro del género literario de la visión (o Apokalypsis, Revelación) importa poco. Porque de lo que aquí estamos tratando es de que un texto, cuando se escribe, no tiene ninguno detrás; pero, cuando sobrevive y durante todo el tiempo que sobrevive, tiene enfrente a unos millares de intérpretes. La lectura que tales intérpretes hacen de él genera otros textos, que no son sino paráfrasis, comentarios, utilizaciones parciales, traducciones a otros signos, palabras, imágenes, incluso música.

Un texto es una sucesión de formas significantes que esperan ser rellenadas (la historia, dice Barthes, se encarga de rellenarlas): los resultados de este «relleno» son casi siempre otros textos. Peirce habría dicho: los interpretantes del primer texto. No hace al caso que en estas páginas [...] no venga transcrito el primer texto, y no sólo porque sea muy conocido. Se da por hecho que tratan de algunos interpretantes del texto llamado Apocalipsis. Así, ya desde el principio, el primer texto se muestra huidizo, mediatizado por otros textos sucesivos que —en puridad— sólo aparecen aquí a través de breves citas antológicas, pues el presente volumen los ha elegido como punto de partida y no como meta; textos que a su vez han generado otros textos, de los cuales el que aho-

ra se lee, en páginas azuladas y encuadernado en negro, es todavía uno de sus interpretantes, no el último».

Si el texto de *El beato de Liébana* se apoya en los textos apocalípticos anteriores, el de la novela *Il nome della rosa* lo hace en toda una serie complicada que va de lo policíaco a lo teológico.

Como se puede deducir por los personajes históricos anteriormente citados, la intriga de la novela tiene lugar en el siglo XIV. La acción gira en torno a un biblioteca excepcional. Lugar tópico de esta clase de narrativa. Agatha Christie había precisado que existen determinados clichés que pertenecen a ciertos tipos de novelas; en las policíacas siempre se encuentran los cadáveres en las bibliotecas. Y añade con humor uno de sus personajes: «Jamás he conocido un caso en la vida real». Por eso ella escribe *The body in the library.* Uno de los objetivos esenciales de la trama, en la obra de Eco, es la localización de determinado manuscrito. Manuscrito que en la realidad han buscado generaciones de eruditos.

Cuando publiqué mi reseña en *Cuadernos del Norte* me pareció oportuno indicar la función de dicha búsqueda, pero no estimé discreto señalar el libro que era objeto de la misma. La edición española aún no había sido publicada y el facilitar el dato hubiera podido disminuir el goce de algún lector sabihondo. Hoy, que lo raro es encontrar alguien que no la haya disfrutado, podemos perfectamente referirnos sin pudor al mismo. Como recordarán ustedes, se trataba del segundo libro de la *Poética* de Aristóteles en el que, como había anunciado su autor, se abordaba el estudio de la comedia y, posiblemente, del modo de hacer reír. Los anatemas contra la risa de Jorge de Burgos que desarrolla a lo largo de la novela los castigos apocalípticos, el recuerdo de los ataques de San Isidoro de Sevilla a la comedia «come qualcosa che racconta stupra virginium et amores meretricum...» (p. 475), llevan a la identificación del manuscrito. El vigor e irritación del austero puritano se intensifican al ser la obra de Aristóteles, por el principio de autoridad que ello implica. Se han señalado ya, como salta a la vista, las conexiones de *Il nome della rosa* con *La biblioteca de Babel* de Jorge Luis Borges. Al igual que en las otras alusiones el autor más que disimularla busca evidenciarla. Uno de sus personajes más significativo de origen hispano al que designa Jorge de Burgos, y por si fuera insuficiente la casi homonimia con el escritor argentino, se recalca que es ciego y visionario. No olvidemos que la personalidad del genial e inquietante autor de *El Aleph* atrae desde hace tiempo a Eco. En su breve cuento *Da Pathmos a Salamanca* nos presenta ya a un erudito fantástico, Milo Temesvar, estudioso de la obra de Borges y autor de un ensayo titulado *The Pathmos Sellers.* El cuadro en el que se desenvuelven las peripecias de *Il nome della rosa* es rigurosamente histórico. Más que una reconstrucción muerta del pasado es una vivencia actual, en la línea de las obras de una Marguerite Yourcenar o un Robert Graves. Aparecen en forma directa las luchas entre el papado y el imperio o las corrientes religiosas y políticas de la época. Nos sentimos inmersos a través de textos medievales en las creencias coetáneas, en el valor de los números, en la intervención del Maligno. Como contrapunto, en algún momento, la novela pudiera parecer una obra de ciencia ficción a un hipotético lector del siglo XIV. Ya que se habla de cosas que limitaban para los contemporáneos de entonces con la fantasía, como prever que existieran naves que podrían moverse sin necesidad del viento, o ca-

rros que para trasladarse prescindiesen de animales, o imaginar la capacidad de volar por el aire y de sumergirse en el fondo del mar sirviéndose de vehículos misteriosos. Igualmente nos ofrece un panorama de la ciencia medieval en geografía, botánica, política, historia, teología. Los recientes y en cierto modo nuevos inventos de aquel momento que se iban popularizando, o se iniciaban, dan a sus utilizadores en la novela una sensación de modernidad, casi de futuro, como las gafas, la pólvora, el reloj, el papel, el astrolabio, la brújula o la aplicación del mundo matemático de Averroes. En este terreno, fray Guglielmo, aunque tiene la tentación, renuncia a aparecer como un James Bond del pasado. Únicamente toma de él el que está al día en todo tipo de descubrimiento científico y en su posible aplicación, pero esto se encotraba ya en la personalidad de Sherlock Holmes. El protagonista de *Il nome della rosa* tiene, quizás, un mayor sentido realista que el héroe de Ian Fleming. Sabe prescindir en sus investigaciones de los recientes hallazgos científicos, dándose cuenta de que su utilización práctica, frecuentemente, por no decir siempre, es difícil o al menos defectuosa. Al enjuiciar su creación no podemos olvidar que Eco es un agudo estudioso de la narrativa de masas, de la novela popular. Él mismo dice que «la novela popular no inventa situaciones narrativas originales, sino que cambia un repertorio de situaciones "tópicas" aceptadas, ya conocidas, aceptadas y apreciadas por el propio público, como sucede hoy con la novela policíaca». Y más adelante añade: «El placer de la narración se produce por el retorno de lo ya conocido. Un retorno cíclico que se verifica tanto en el interior de la propia obra narrativa como en el interior de una serie de obras narrativas, en un juego de cómplices reclamos de novela a novela». Nuestro autor en un ensayo ya clásico, analizó las estructuras narrativas de Fleming, pero su propia novela pertenece a un tipo pre-Fleming. El esquema del cual es inmutable. Está constituido, en primer lugar, por la personalidad del investigador que describe meticulosamente todas las características del delito: Sherlock Holmes, Hércules Poirot, Maigret... fray Guglielmo. Además se pueden incluir en aquél el método de trabajo del que indaga el medio en que tiene lugar la acción, la intervención de sucesos imprevistos y por último la identificación del culpable. En los relatos protagonizados por James Bond se conoce al «malo» desde su iniciación. Sin embargo se pueden encontrar algunos puntos coincidentes entre ambos narradores. Por ejemplo, en *Casino Royal* una de las características de un personaje, Le Chiffre, es que no ríe nunca. Eco, precisamente, señala el hecho. Pues bien, en su novela este detalle aparece con valor significativo. Frente a Fleming, que Eco define como «un cínico, un ingeniero de la narración de consumo», nuestro autor presenta debajo de las voluntariamente tópicas estructuras narrativas, una ideología propia, clave de toda la obra y, acaso, de toda su obra: defensa de la actitud lúdica, del humor, de la risa, de la alegría de vivir, como razón esencial de nuestra existencia. Estamos ante una versión contemporánea, en forma de extensa glosa, del «collige virgo rosas».

Eco nos devuelve al mundo medieval en forma viva, amena y divertida. Asalta la tentación, como ya indicamos, de buscar, en medio de aquel complejo, períodos claves de nuestro pesente. Se podría pasar a un juego de identificaciones y de paralelismos, desde los grupos anárquicos, en su versión medieval de espirituales, a la lucha de la facción italiana de la Iglesia frente a la incorporación de extranjeros en los altos pues-

tos, empezando por el Papa. Los partidarios de la violencia como solución de los males y los contrarios a ella. E incluso, los violentos de la no violencia. El autor ya había planteado algunas equivalencias en sus publicaciones precedentes. Concretamente en *Dalla periferia all'impero* dice que ser mendicante en la Edad Media es como hoy entrar en una comuna. Las Brigadas Rojas de entonces eran las sectas heréticas que querían renovar el mundo y constituir repúblicas imposibles. Para el autor, el medieval Roberto Grossatesta, con su metafísica de la energía luminosa, hace pensar en Bergson y un poco en Einstein. Roberto Vacca en su libro *Il medioevo prossimo venturo,* nos plantea la posibilidad de una nueva Edad Media —como hace tiempo hizo Berdiaeff— en el que plantea la posible realización en nuestro mundo de las profecías del *Apocalipsis* en versión actualizada. Eco ha comentado ampliamente la obra de Vacca. Cosa lógica por tocar puntos a los que él ya había dedicado su atención. Nos había hablado, entre otros muchos, del famoso hereje apocalíptico Gioacchino del Fiore aclarando que fue un handicap para la aceptación de la ideas de Santo Tomás de Aquino. Es significativa la utilización de la expresión *Apocalittici e integrati* al titular su libro sobre la comunicación y cultura de masas en nuestro tiempo. Se podrían rastrear muchas equivalencias en su novela entre la Edad Media y lo actual pero creo que en estas correspondencias lo esencial es que todo lo humano se repite. Las intransigencias y fanatismos de todos los signos aparecen en cualquier época. La ortodoxia margina a los grupos que no están dentro de ella, pero a su vez toda herejía supone nuevos sectores que son rechazados por ella. No hay duda de que el propio autor ha pensando en unas ecuaciones pasado/presente; pero creo que es sobre todo el lector, cada lector, quien puede hacer esta asimilación con múltiples soluciones. Ante un significante dado es siempre posible que aparezcan varios significados. Las deducciones a través del mundo experimental de una nueva ciencia de la naturaleza se entroncan con el pensamiento de Roger Bacon, a quien venera Guglielmo, así como con el de Guillermo Occam, su amigo y maestro. El *Apocalipsis* juega un papel esencial en la novela, tanto en su fondo como en forma. Ya nos hemos referido a la edición de Eco, en colaboración con Vázquez de Parga, de los comentarios al *Apocalipsis* de nuestro Beato de Liébana. Algunos de los personajes que intervienen en *Il nome della rosa* tienen una mentalidad apocalíptica y a su vez el propio texto del apóstol amado de Jesús ayuda a descifrar algunos enigmas de la biblioteca eje del relato, y cuya estructura recuerda el laberinto que aparecía en el pavimento de la catedral de Reims. No faltan escenas eróticas. Adso, el narrador, tiene una aventura improvisada. E incluso aparece en primer plano el mundo equívoco del amor que, a veces, no osa manifestarse, y menos, pensamos hoy, en la Edad Media. No podemos olvidar que el autor de esta novela es un lúcido investigador en el campo de la semiótica. El título *Il nome della rosa,* nos plantea ya el problema del nombre como signo, o la cosa como signo de sí misma. En este registro la lectura atenta de la obra podría llevarnos a pensar, aunque el autor no lo haya pretendido, ya que está dentro de una tradición, que se pudiera identificar lo español con la negación de la alegría. Si en España en el siglo VIII surgen intérpretes del *Apocalipsis,* y la seriedad y el sentido trágico de la vida, se han señalado como unas de nuestras constantes, no se puede tampoco olvidar que el humor es otra, en sus distintas facetas, desde la picaresca o Santa Teresa, a Cervantes, Quevedo, Valle-Inclán, Mihura, López Rubio,

etc. Y que, precisamente, como se ha dicho, en el XIV, una de las mayores risotadas, plena de vitalidad que conmovió los cimientos de la centuria, fue la de nuestro Arcipreste de Hita. Felicitémonos de que cuando parece predominar en tantas tendencias religiosas, políticas e, incluso, filosóficas del momento que nos ha tocado vivir, la total ausencia del humor, surja esta divertida novela de Umberto Eco que seria y profundamente, y también con humor, defiende la risa. Yo diría la risa semiótica, pues la mejor comunicación se establece con ella.

Manuel Sito Alba

Sensibilidad y vitalidad en la narrativa de Baltasar Porcel

El interés creciente de la obra de Porcel, su difusión internacional, la atención que merece por parte de la comunidad, las traducciones constantes de sus obras, hacen que su figura y su personalidad literaria adquieran un relieve especial.

Es evidente que, ni la técnica narrativa de Porcel es revolucionaria como la de un Joyce ni tampoco se puede afirmar que el interés de sus novelas se encuentre en la intriga argumental, llena de viveza pero sin llegar a ser excepcionalmente insólita. Más bien creo que es propiamente una sensibilidad, que se hace presente en la obra, la que inquieta al lector y lo seduce. Para descubrir esta sensibilidd me parece que lo más importante es, pues analizar el sentido nuclear de su narrativa, lo que los anglosajones llaman tema. Debo advertir, además, que en este planteamiento la personalidad histórica de Porcel se filtra en cada uno de los párrafos de la obra y prácticamente pasa a formar parte del texto mismo. Y es una personalidad con un relieve ciudadano suficientemente notable y con un conjunto de ideas suficientemente recurrente con su propia creación artística para que merezca nuestra atención en la investigación propiamente literaria.

Baltasar Porcel es un hombre que se ha hecho a sí mismo. Nacido en Andraitx (Mallorca) en 1937 —en plena guerra civil española— en el seno de una familia de pequeños propietarios rurales y marineros, creció en un ambiente pueblerino, cerrado y bello, con un cierto encanto especial: el Andraitx de la mar brava, las rocas escarpadas, los bosques, el contrabando, la aventura de la emigración a tierras lejanas... Veremos en

su obra, un ciclo de fuga liberadora de este ambiente pueblerino, provinciano, y, a la vez, el regreso a una raíz que en la madurez se aprecia y valora.

Finalizados los estudios primarios inició, en Palma de Mallorca, unos estudios de Comercio que nunca le gustaron y de los que se liberó. Al fin pudo dedicarse de lleno a la literatura. Desde muy joven había empezado a colaborar en diarios y revistas locales y más tarde en *Diario de Mallorca* firmando sus escritos con el pseudónimo de *Odín.* A los veintidós años, con una formación absolutamente autodidacta, ganó el premio «Ciudad de Palma» de teatro con la obra *Els condemnats* (1959), y el año siguiente el mismo premio, de novela, con *Solnegro*[1].

En 1960 estableció su residencia en Barcelona y diversificó sus dedicaciones intelectuales: a partir de entonces ha cultivado el teatro, la narrativa, el periodismo, el ensayo y la entrevista; en catalán y en castellano. Viajero vital e infatigable, observador perspicaz, posee, además, una gran cultura histórica y artística. Sin embargo, lo que le define especialmente es su capacidad de estar presente en el centro de la vida ciudadana —política y literaria—, a todo riesgo, y con una capacidad de influencia más que considerable.

En el campo del periodismo Porcel ha creado un estilo muy imitado que se ha centrado, esencialmente, en el artículo de opinión y en las entrevistas. Ha obtenido importantes premios como el Pantera, el Godó Lallana, el Espejo de España y el Mariano de Cavia y muchas de sus colaboraciones en la prensa se han convertido, después, en libros de ensayo: *El conflicto árabe-israelí* (1969), *Los encuentros* (1971), *Los catalanes de hoy* (1972), *Desintegraciones capitalistas* (1972), *China, una revolución en pie* (1974), y un largo etcétera.

También sus obras teatrales —a caballo entre el teatro del absurdo y las influencias de Bertolt Brecht— han sido agrupadas en un volumen, *Teatre* (1965), a excepción de *Els dolços murmuris del mar,* editada y estrenada en 1981.

Sin embargo es su obra narrativa la que presenta una mayor envergadura: es una obra sólida —no en vano Porcel ha sido nominado como candidato al Premio Nobel de Literatura— que comprende, hasta el momento, unos cincuenta relatos cortos y nueve novelas: la ya citada *Solnegro, La luna y el velero* (1963), *Los alacranes* (1965), *Los argonautas* (1968), *Difuntos bajo los almendros en flor* (1969, premio Josep Pla), *Caballos hacia la noche* (1975, premios: Prudenci Bertrana, Crítica «Serra d'Or», Crítica Literaria Española y el Internazionale Mediterráneo concedido en Italia), *Las manzanas de oro* (1980), *Los días inmortales* (1984) y *Primaveras y otoños* (1986, premio Sant Jordi y premio de la Generalitat). Los relatos cortos han sido recogidos en un volumen titulado, en su versión castellana, *Todos los espejos* (1981). Actualmente están en proceso de edición las *Obras completas* de Baltasar Porcel que serán editadas en doce volúmenes —ampliable en un futuro con otros tomos— por Edicions Proa. Es éste un hecho insólito en un autor de 52 años que verá recogida y estudiada (en doce ensayos de diferentes especialistas de la cultura catalana y castellana) toda su obra.

[1] *Cito todas las obras del autor en su versión castellana —cuando la hay— ya sean originales o traducciones. En narrativa excepto* Solnegro *se trata de recreaciones en castellano por parte del mismo autor.*

Muchos son, evidentemente, los aspectos susceptibles de estudio en la narrativa de Baltasar Porcel, pero, personalmente, me parece que lo que la hace más realmente atractiva —y le confiere un carácter universal— es el efecto que todos los recursos —temáticos, estilísticos y técnicos— producen al fundirse en lo que habitualmente denominamos la estructura del relato, dotando a la textura narrativa de aquella complejidad que nace en diversos estímulos estéticos pero que se percibe, precisamente, como una unidad. Esta unidad está perfectamente delimitada pero al mismo tiempo es enormemente compleja.

En esa unidad se expresa una sensibilidad, sutil y contundentemente patente en cada uno de los materiales que configuran la expresión de la obra. Es decir, el conjunto de anhelos y aversiones que caracterizan la sensibilidad de un hombre ante al mundo, ante uno mismo y ante la vida. Perfectamente recurrente y a la vez perfectamente identificable para el lector. Así pues, es esta sensibilidad vital que emana de la prosa de Porcel la que confiere al sentido de la obra —de cuya unidad he hablado— su poder de seducción, su fuerza, y es, en último término la que permite que el lector la sienta singular y a la vez propia. Lo llamaré valores implicados en la obra [2]. Se trata, como siempre en literatura, del sentido de la experiencia: le podríamos atribuir el concepto de anglosajón de *tema,* el de la *idea,* implícita en la estética hegeliana, el de vivencia de Dilthey o el de *superobjetivo* de Stanislavsky. La terminología no importa. A esta unidad de sentido me referiré de manera conceptual pero, de hecho, una vez está expresada en un argumento lleno de experiencias humanas, incidentes y sentimientos, adquiere para el lector la fuerza de una experiencia viva.

Así pues, si analizamos la narrativa de Porcel desde *Solnegro* hasta *Primaveras y otoños* veremos que en todos los relatos se expresan unos valores. Ahora bien, aunque hay unos valores específicos en cada relato, observaremos que algunos se repiten en diversas narraciones y otros —y esto es lo que me parece más interesante— aparecen de manera constante e insistente prácticamente en toda la obra de Porcel. Sin duda esta reiteración en cada estilema —sea dicho para complacer al maestro Eco— nos permite deducir que se trata de unos temas que configuran el núcleo de poder y de sentido de su narrativa. Mi investigación se ha centrado justamente en la selección de estos valores esenciales. De hecho no ha sido difícil, había que tener simplemente la agilidad de encontrarlos en versiones distintas, en planteamientos diversos, en personajes dispares. Cuando el investigador observa esta unidad profunda de cada una de estas situacones la obra revela un sentido nuevo, profundo, integrado.

Aquí, ahora, sólo analizaré los tres que, a mi juicio, son más importantes: la dualidad, la creación del propio destino y la primacía de los instintos sobre la razón. Veamos pues, cómo se desarrollan en la narrativa de Baltasar Porcel.

El primero de los citados es la dualidad. Este concepto, en Porcel, se refiere a la sensación de que las cosas que pueden ser juzgadas de una manera tienen, simultáneamente, el valor contrario; que no hay una calificación que las agote y que, por lo tanto, valen al mismo tiempo positiva y negativamente, de manera creativa y destructora,

2 *Al hablar de valores me refiero a aquel tipo de experiencia humana de carácter genérico, universal, que implica, además, una evaluación.*

constructiva y depredadora. Es, pues, una sensación de ambigüedad ante la realidad y de imposibilidad de acogerse a un valor unívoco.

En conjunto, toda la obra de Porcel está impregnada de dualidad porque Porcel es un hombre que no admite principios éticos inapelables y cree, por lo tanto, que el mundo es relativo. Más aún: el punto de referencia de Porcel no es la acción sancionada por la moral sino los principios instintivos que animan las acciones; estos principios son los que se erigen en valores absolutos y los que imponen a la actividad un sentido más allá de la moral que la califica. De hecho, en algunas obras Porcel expresa claramente sus ideas sobre la dualidad. Así, por ejemplo, en *Solnegro*[3] —cuyo título posee ya un significado dual— el protagonista afirma al final de la primera carta a María : «Seguramente te estarás diciendo que al comienzo de esta carta afirmaba lo contrario de lo que digo ahora. Puede que sea cierto. Pero ambas cosas, como el bien y el mal y el blanco y el negro, son verdad en el corazón de cada uno de nosotros» (p. 15). Más de veinte años después (1984) aún encontramos una afirmación parecida en *Los días inmortales*[4]: «La dualidad anida en el fondo de nuestro ser. (...) El que denominamos pensamiento lógico, y que en verdad se circunscribe a un uniforme andamio mental montado a base de separar el sí y el no y el blanco y el negro, constituye sólo una educación o un estilo. Jamás, de ninguna manera, una fórmula única y ni tan sólo aproximada para poder comprender el multidimensional amasijo de la realidad» (p. 150).

En otras novelas la dualidad aparece de manera menos explícita: a veces son los valores de las diversas situaciones y acciones narrativas los que tienen un doble sentido, al mismo tiempo positivo y negativo, y, en este sentido, configuran la dualidad. Es el caso, por ejemplo, de una serie de personajes que provocan, en el lector, una fascinación con independencia de su calidad moral: el Papa Luna y sus seguidores, en *Caballos hacia la noche*[5] o los cátaros en *Los días inmortales,* si por una parte ofrecen una imagen de heroicidad, por otra la dan de fanatismo y producen, por lo tanto, la admiración que provocan los mártires y los héroes y la condena y el rechazo que se merecen los sectarios fanáticos. Lo mismo ocurre con los Vadell, protagonistas de *Caballos hacia la noche,* la secta de los Asesinos en *Los días inmortales,* la viuda Txing en el cuento que lleva su nombre[6], y Melcion Terasa y los guerrilleros en *Difuntos bajo los almendros en flor*[7], entre otros. Todos ellos se nos muestran duales por la grandeza de sus actos (el enfrentamiento con el mundo, el desprecio por la vida, la dignidad...) por su carácter desmesurado, vital, apasionado, divertido y, al mismo tiempo, criminal. Así, provocan en el lector rechazo y admiración, condena e hilaridad, porque si en sus actos encontramos el crimen, también advertimos la voluntad de vencer la monotonía de la vida, de superar la adversidad del destino.

En otras ocasiones, el narrador —contrafigura de Porcel— nos ofrece una doble imagen de una misma realidad para que de esta manera el lector se dé cuenta de que no

[3] Solnegro. *Ed. Plaza & Janés, col. Rotativa, traduc. Nuria Clara. Barcelona, 1974.*
[4] Los días inmortales. *Ed. Plaza & Janés, Col. Literaria, 1.ª edición, Barcelona, 1984.*
[5] Caballos hacia la noche. *Ed. Plaza & Janés, Barcelona, 1977.*
[6] Reivindicación viuda Txing *en* Todos los espejos. *Ed. Espasa-Calpe, col. Austral n.º 1.623.*
[7] Difuntos bajo los almendros en flor. *Ed. Espasa-Calpe, col. Selecciones Austral, n.º 42. Madrid, 1978.*

existe una sola verdad y que, por lo tanto, cada cual puede crearse la suya propia. Es el caso, por ejemplo, del cuarto capítulo de *Difuntos bajo los almendros en flor* donde se nos cuenta una historia de amor desde dos puntos de vista opuestos: el del narrador, hermano del enamorado y testimonio de los idílicos encuentros de los jóvenes, y el de la chica, la cual, años después, le confiesa haberse reído mucho fingiendo amor a «un payés palurdo» de su pueblo. El narrador, sin embargo, considera que «todo queda en pie» (p. 39), es decir, que su realidad, la que vivieron él y su hermano, continúa siendo válida. Otro ejemplo es el de la doble visión que Egeria y Damián nos ofrecen de su padre en *Primaveras y otoños*[8]. El discurso de Egeria —uno de los mejores fragmentos del libro, como bien ha señalado la crítica—[9] nos ofrece una visión mítica del padre y una valoración positiva de la vida familiar. La versión de Damián, en cambio, es destructora. Así pues, como en el ejemplo anterior, las realidades se oponen totalmente. Pero en esta ocasión la dualidad adquiere toda su significación y sentido dramático en el hecho de que se trata de dos hermanos que juzgan la figura del padre difunto. La educación tradicional —de respeto y amor filial— puede provocar, en el lector, la adhesión a la visión positiva de Egeria y el rechazo por la visión destructora de Damián, pero no por esto deja de comprender que las dos realidades con «auténticas» y que incluso se complementan. Sólo la disparidad de carácter y de circunstancias ha hecho posible que los dos hermanos tuviesen vivencias tan opuestas.

Porcel detecta, pues, la multiplicidad de la vida, la relatividad de las ideas, de los sentimientos. Lo detecta y se complace en afirmarlo porque esto explica mejor la lucha del hombre para abrirse camino en la vida así como la reivindicación de su propia personalidad contra los parámetros culturales que le son impuestos por el hecho de haber nacido en una sociedad determinada: si nada es bueno ni es malo, si cada verdad implica, además, una mentira, lo único que importa es, pues, asumir la propia identidad.

El segundo de los valores es el que se refiere a la creación del propio destino. De hecho el mismo autor afirma que concibe su novelística «como una visión del hombre y un testimonio mío, como un esfuerzo para conjurar la adversidad y hacerse el propio destino, y como una expresión literaria en verdad ambiciosa»[10] Para Porcel, sin embargo, este valor no significa la persecución de unos ideales, no es una búsqueda utópica ni de carácter material —como podría serlo la búsqueda de *El Dorado*— ni siquiera de carácter intelectual, sino que es una búsqueda en lucha permanente con el propio mundo, realizada con esfuerzo. Es, pues, una búsqueda existencial, entendida como la necesidad que el individuo experimenta, en un determinado momento de su vida, de ganarse un ámbito de existencia propio, decidido por él mismo, que domine; por lo tanto, no regido por los demás, no supeditado a los demás. Así, es un tema relacionado con la libertad, pero no se refiere a una libertad puntual —libertad para expresarse o para elegir pareja, por ejemplo— sino a la creación de unas circunstancias, en la propia vida, que permitan que todo el conjunto de decisiones sea libres: si se vive

[8] Primaveras y otoños. *Ed. Anagrama, col. Narrativas hispánicas, 1.ª edición, Barcelona, 1986.*

[9] *Ramón Pla i Arxé,* Les primaveres i les tardors, *de Baltasar Porcel, en* Avui dels llibres. Avui, *28 de enero de 1987, Barcelona.*

[10] 100 pàgines triades per mi. *Baltasar Porcel. Ed. La campana, 1.ª edición, Barcelona 1987.*

en un mundo cerrado todo es dependencia aunque se sea libre, pero si uno se marcha a la aventura es una búsqueda existencial en el sentido de que se opta por un camino que se va decidiendo, y que el mismo camino es ya una decisión libre, gratificante, identificada con la propia manera de ser.

Esta búsqueda del propio destino se expresa —de manera más o menos explícita— en toda la narrativa de Baltasar Porcel: el protagonista de *Solnegro,* la primera de sus novelas, es un hombre que a los treinta y nueve años se encuentra angustiado por su pasado y lleva una existencia casi vegetativa. Hasta que se da cuenta de que ha de luchar contra su desencanto por la vida, contra sus temores, y decidir su propio destino porque «la vida puede ser un sueño, pero también es, por encima de todo, la única verdadera realidad que poseemos» (p. 84) En *La luna y el velero* [11] y *Los argonautas* [12] los protagonistas son, en conjunto, hombres que no se conforman con el destino que les ha correspondido y que, por lo tanto, luchan, apuestan fuerte su carta en la vida, para poder salir del mundo de miseria que les rodea. Sin embargo, es esencialmente en tres novelas —significativamente consecutivas— en donde esta búsqueda del propio destino adquiere un valor temático: *Caballos hacia la noche, Las manzanas de oro* y *Los días inmortales.*

Caballos hacia la noche es la evocación —a través de la memoria, la imaginación, documentos, papeles y relatos de otros personajes— que un hombre, fuera de su país y en la madurez, hace de su pasado y de su estirpe familiar. Es así como nos ofrece una visión conjunta, y al mismo tiempo individual, de una familia, los Vadell, que vive y lucha en un mundo pequeño y cerrado, casi mísero, a través de verdades y mentiras, de circunstancias históricas cambiantes, pasiones dominadoras, servilismos y grandezas. Los componentes de la estirpe se sienten, por serlo, dignificados, pero, de hecho, el narrador descubre la oscuridad de su origen y advierte —ya en el título— el destino de muerte y de degradación inherente a toda cabalgada humana. Los Vadell, además, nacen del error de una usurpación y su destino se corresponde dramáticamente. En consecuencia, el narrador, cuando acaba de «redactar esta memoria colectiva» (p. 22) se siente, por fin, liberado del peso del pasado —porque al revivirlo, al hacerlo presente es cuando realmente lo ha podido combatir— y, reanimado por las sensaciones instintivas, viscerales, decide romper, liberarse de la inutilidad de la oscuridad a la que lo lleva el hecho de haber nacido en este mundo, de pertenecer a su estirpe. El último Vadell, pues, decide emprender su propio destino, un destino vital y apasionado que simboliza en la pasión amorosa: «Soy yo, que voy hacia los labios y los muslos y los ojos de Zaida» (p. 248).

La segunda novela, *Las manzanas de oro* [13], es el relato de un hombre que ha vivido una juventud en un mundo extraño en el que no acaba de encajar: porque se siente oprimido y porque se encuentra determinado por un pasado mítico, fabuloso, al que rechaza pero que al mismo tiempo le atrae. Y será esta atracción la que finalmente dominará logrando que este pasado mítico sea un estímulo para convertir la vida en

[11] La luna y el velero. *Ed. Plaza & Janés, col. Rotativa, Barcelona 1974.*

[12] Los argonautas, *Ed. Seix Barral, col. Lit Contemporánea, Barcelona, 1974.*

[13] Las manzanas de oro, *Ed. Plaza & Janés, col. Reno, 1.ª edición, Barcelona, 1983.*

una búsqueda inquieta y permanente y, además, en una meta, es decir, en un destino para su vida.

La tercera novela, *Los días inmortales,* supone una introspección en la profundidad de la memoria a partir de la cual van surgiendo las diversas anécdotas que configuran el mundo del narrador. La novela se inicia cuando empieza la noche africana. En este momento el narrador y personaje principal graba, en un magnetofón, sus recuerdos mientras vigila el campamento de un grupo de europeos y africanos que huyen de la revolución que ha estallado en el país. Del supuesto monólogo surgen, alternativamente, evocaciones del mundo de origen y del nuevo continente. Es así como sabemos que el mundo de su infancia —en Mallorca— es un mundo primitivo, casi mísero, de gente apegada a la tierra como finalidad suprema de su existencia, y el de su juventud —en Barcelona— el de una sociedad a la que el narrador considera marginal y narcisista y cuyos ideales no comparte. Por esto el narrador, impelido por una fuerza que surge de una intuición profunda y visceral, decide marcharse, decidir su propio destino rehaciendo su vida. Primero viaja a las Seychelles, en donde se libra a la búsqueda de míticos tesoros y a diversas aventuras amorosas; después, a África donde encuentra la paz en la comunicación entrañable con el paisaje y especialmente en el amor, el cual, al nacer en un clima de libertad absoluta, de autenticidad y no de asfixia como en el caso de Mallorca y Barcelona, será un amor auténtico que culminará con el nacimiento de dos hijos. Así, cuando el narrador sabe que ha de morir y repasa su vida, no lo hace en remisión a unos principios morales ni a unos rendimientos sino a la importancia que para él tiene la constatación de que ha hecho lo que ha querido —guiado siempre por sus instintos— y ha conseguido un destino glorioso: ha conocido el mundo, ha buscado tesoros, ha tenido bellas amantes, se ha casado, ha procreado hijos maravillosos, e incluso es capaz de decidir su propia muerte. El narrador, un hombre provinciano, ha afirmado, pues, su vida en cosas totalmente opuestas a su mundo de origen, ha roto con lo que por ley natural le estaba predestinado. Y es esta sensación de haber hecho lo que ha querido lo que explica la novela.

Así, las tres novelas están presididas por un narrador que procede de un mundo cerrado, opresivo, casi mísero, el cual decide abandonar —guiado por sus instintos— para emprender un nuevo camino, propio, decidido por sí mismo. Crearse el propio destino significará, pues, hacérselo por oposición a la sumisión, por oposición a tenerlo ya marcado, por oposición a la ideología, a la religión y al pensamiento que destina la vida y los actos de la persona; hacérselo verificado por la experiencia del riesgo e incluso por la muerte, por lo tanto, por encima de la propia seguridad, del propio confort: la aventura por la garantía de que el individuo se está haciendo el propio destino. Un destino que se afirma precisamente en el contraste y que tiene un sentido en tanto que comporta la proyección de la vitalidad del individuo.

Ahora bien, como he dicho, hay una evolución del tema que ahora nos ocupa en el desarrollo argumental de las tres novelas: en *Caballos hacia la noche* la decisión del narrador de crear su destino aparece únicamente al final del libro, por lo tanto, aunque es temáticamente muy significativo, el tema no se desarrolla. En *Las manzanas de oro,* el narrador se lanza a la búsqueda constante de este destino, pero no es hasta *Los días inmortales* cuando el héroe crea un destino propio. Hay, pues, una continuidad y una

evolución —que coincide, quizá, con las etapas vitales de su autor— progresiva y ascendente. Evolución, no obstante, que me parece que no acaba en *Los días inmortales* sino que se complementa con la siguiente novela de Porcel, *Primaveras y otoños:* De hecho, esta última novela supone un retorno al mundo de origen del narrador y ésta sería la consecuencia lógica de la evolución.

El narrador ha roto con el destino que le era impuesto por razones naturales, ha luchado en la vida y ha salido vencedor, ha conseguido hacerse un destino propio, decidido por sí mismo, y ha formado una familia, un hogar: una casa y dos hijos. Ahora, pues, puede reintegrarse a su mundo de origen porque éste ya no le resultará cerrado ni lo determinará: él, el narrador, estará en su mundo pero por encima y, además, el hecho de no encontrarse oprimido, de sentirse libre, le permitirá querer a los suyos. Me parece bastante significativo el hecho de que el narrador-protagonista de las tres novelas que hemos analizado muera al final de *Los días inmortales* y deje paso al narrador demiurgo de *Primaveras y otoños:* el hombre que vivía angustiado por el peso del pasado, por la lucha constante del presente y por la incertidumbre del futuro, ha desaparecido porque su lucha ha concluido: ha creado su destino.

Un tercer valor presente en la narrativa de Baltasar Porcel es el de la primacía de los instintos por encima de la razón. Es decir, el autor defiende al hombre que actúa guiado por sus instintos aunque a veces esto suponga romper con las convenciones éticas que le impone la moral social, porque los instintos forman parte de la misma naturaleza del hombre y, por lo tanto, son «auténticos» mientras que las normas sociales son externas, impuestas, y de dudosa fiabilidad.

Así, vemos que, en sus relatos, en el hecho que excusa la acción, que incluso la explica por el mismo sujeto de la acción, no hay tanto el razonamiento, la relación de principios, la congruencia del pensamiento, como el instinto que hace que el individuo, intuitivamente, sepa qué es lo que tiene que hacer, y que lo excuse simplemente porque aquello que está haciendo permite sobrevivir, reafirmarse, reproducirse... como la misma naturaleza: «Sólo observando el instinto de los animales, el crecimiento de las plantas, sinfonía del mundo que siempre acaba y vuelve a empezar, puedo entenderlo: estoy ligado a ellos de la misma manera, soy como todo ello» afirma el narrador de *Los días inmortales* (pp. 223-224).

Como los valores anteriormente analizados, éste se halla presente ya en la primera novela de Porcel: Marc, el protagonista, «sabe» que tiene que comprar un billete de barco para reunirse con María pero, en cambio, «me encontré en la estación sacando billete para Solnegre» porque, concluye: «Al fin lo que se impone son las cosas que nacen dentro de uno, o fuera, y no las ideas» (p. 13). En el mismo sentido, el narrador de *Los días inmortales* afirma: «...lo sentí con emoción, sin reservas, porque de atenernos sólo a la razón quedamos reducidos a irrisorias dimensiones. (...) Confío más en mis institutos que en mi inteligencia (...) el intelecto me parece un elemento funcional, la visceralidad lo que de substancial poseo» (pp. 139-140). Pero Porcel no se limita a teorizar sino que aplica estas ideas a la vida, tanto en lo particular como en lo global, en la anécdota como en la historia, de manera que el valor adquiere una dimensión genérica y universal. Así, en el conjunto de su obra encontramos tres elementos orientados a evidenciar la primacía de los instintos sobre la inteligencia.

Las acciones de los personajes no se deciden por ideas, es decir, sus actuaciones —por trascendentes que sean— no responden nunca a una meditada decisión sino más bien a impulsos intuitivos, viscerales. Vemos, por ejemplo, que el protagonista de *Solnegro* participa en un asesinanto sin ningún tipo de premeditación; Melción Terrassa —el personaje principal del segundo capítulo de *Difuntos bajo los almendros en flor*— se convierte en guerrillero simplemente por instinto de superviviencia; en *Las manzanas de oro* los personajes que triunfan en la vida son aquéllos que actúan guiados por su intuición mientras que los fracasados y los débiles creen «...en la palabra y en los conceptos para reglamentar el instinto» (p. 134); igualmente el narrador de *Los días inmortales* hemos visto que encuentra su destino no fuera de él, en principios externos, en el proceso de la inteligencia, sino en su interior, en su propio instinto, por pulsiones internas, vitalistas.

Un segundo elemento, presente en muchos relatos de Porcel, es el de la aventura por sí misma, es decir, el autor considera la importancia de la ilusión para la vida del hombre porque estimula sus instintos vitales y lo incita a la aventura, a la libertad fuera de los esquemas de la vida cotidiana. De hecho, el personaje típico de la narrativa de Porcel es el hombre aventurero sin que importe cuál sea la naturaleza de su aventura: desde el contrabandista por afición hasta el buscador de utópicos tesoros pasando por el marinero, el emigrante o el viajero incansable. Todos los personajes de Porcel se mueven más por el instinto de la aventura en sí misma que por los beneficios materiales que les pueda reportar. Me parece suficiente citar el ejemplo del personaje de *Las manzanas de oro:* después de buscar insistentemente el tesoro del rey Herodes descubre que el verdadero significado del tesoro se encuentra no tanto en su valor material como en «su magia: la de la búsqueda, la de atender a una constante y lejana llamada» (p. 31).

En tercer lugar vemos que en la narrativa de Porcel el nihilismo y el vitalismo se oponen a la razón: tomamos como definición de nihilismo «la doctrina o actitud que afirma el pesimismo absoluto respecto a cualquier realidad posible» [14] porque como dice el narrador de *Los días inmortales,* no hay «una fórmula única y ni tan sólo aproximada para comprender el multidimensional amasijo de la realidad» (p. 150). Así pues, el hombre tiene que actuar por instinto porque no hay ningún principio ético ni ideológico que sea determinante. El vitalismo, sin embargo, este *élan vital* del que hablaba Bergson, compensa al nihilismo; por lo tanto, la actuación del hombre sigue la llamada de la vida y de la sangre por encima de la razón.

Por último quisiera señalar que aquellos personajes de Porcel que convierten la razón en un dogma acaban siendo destruidos por el mismo dogma que los separa, que los aísla de la vida incluso a veces hasta la locura. El ejemplo más claro es, seguramente, *Caballos hacia la noche:* en esta novela el autor nos ofrece la imagen de una racionalidad desarrollada hasta crear un monstruo de la propia racionalidad; es decir, el autor intenta demostrar que la racionalidad, llevada a las últimas consecuencias, destruye lo que defiende, contradice lo que propugna y, por lo tanto, conduce a una situación absurda y grotesca.

[14] Gran Enciclopedia Larousse, *Ed. Planeta, vol. n.° 7, 8.ª edición, Barcelona, 1975.*

Hemos visto, pues, que la narrativa de Porcel refleja unos valores que tienden a exaltar la libertad del individuo: si nada es verdad ni es mentira, si el hombre ha de actuar guiado por sus instintos porque la llamada «razón» no es más que una simple convención de dudosa fiabilidad, lo que hay que hacer es, pues, asumir la propia identidad y crearse un destino propio. Y este es el reto al que Porcel invita al lector.

María José Caldentey

Desnudemos a la novia

Octavio Paz escribió dos textos sobre Marcel Duchamp, que Alianza edita bajo el nombre común de *Apariencia desnuda: El castillo de la pureza* (1966) y *Water writes always in plural* (1973). Varias sugestiones octavianas emanan de estas páginas: la preferencia por Duchamp, que inserta en el surrealismo una cuña dadá, que le permite seguir experimentando y huir de los rigores eclesiales que atacan al fundador de la escuela, André Breton; la producción de un espacio octaviano, donde se cruzan las diversas disciplinas, con libertad epistemológica y rigor discursivo: las religiones comparadas, la metafísica del tiempo, la historia como proceso significante, la teoría del arte, la erótica del saber y la sabiduría erótica; observar cómo la lógica del ensayista, lógica del intento y del camino más que del fin y del objeto, se transfiere al lector, deviniendo una estética de la lectura como tanteo, como tiento; comprobar cómo, pasados largos veinte años, estos textos, sustraídos al contagio estructuralista de aquellos días, resultan legibles fuera de contexto, cuando hoy, tantos robustos ejercicios jergales de los sesenta yacen cuidadosamente expuestos en los gabinetes de arqueología del saber.

El razonamiento de Paz se puede abrir con la consideración del par erótica-crítica y cerrar (para volver a empezar en el constante retorno de lo diverso) con las consideraciones acerca de lo religioso, que se religa (nunca mejor dicho) en una suerte de panteísmo de los cuerpos, a la experiencia erótica.

Paz define a Duchamp como un *metairónico*, alguien que excede la ironía, precisamente ironizándola. Ello vincula al artista francés con la tradición occidental que hace

del amor (no del sexo) un doble espacio, a veces dialéctico, otras esquizofrénico: la física y la metafísica del amor en Occidente.

Esta dicotomía, como todas, tiene algo de oposición y es, por esto mismo, crítica desde su comienzo. En la experiencia erótica ocurre esa enigmática aceptación del otro, del extraño, del ignorado, como propio y consabido, en el acto de la participación y del reconocimiento cuando entre los amantes aparece un ser terciario, lo que estrictamente llamaríamos Eros. Un demonio o personaje intermediario, sublunar, entre los hombres concretos y entre ellos y la Idea plena y suma que tienen de sí mismos. Platón lo ha explicado bellamente.

El erotismo es la inversión de la ironía; por lo tanto, su reproducción en espejo: uno trata lo ajeno como propio, en el reconocimiento amoroso; la otra, toma lo propio como ajeno, en una suerte de gesto histérico de desdén y alejamiento. En el umbral de la crítica, que sería este desprendimiento llevado al plano de la reflexión intelectual, puede haber (lo hay en el Duchamp de Paz) una experiencia irónica.

Ahora bien, una vez experimentado el acto erótico, hay un residuo corporal que actúa gravemente (en el sentido de la gravedad, de la pesadez, de la instalación en la extensión) y es el componente religioso del erotismo. He aquí una de las constantes octavianas y su crítica al erotismo contemporáneo, basado en la imagen del cuerpo como mecanismo de placer y de significación, que termina articulando su propia e insolidaria satisfacción en el narcisismo de la industria cosmética y de la publicidad pornográfica.

El cuerpo en tanto sujeto erótico no resiste al proceso de profanización que impregna a las sociedades modernas. Al perder religiosidad, el cuerpo pierde calidad erótica, esa facultad de hallar la unidad en la dispersión y diversidad de los cuerpos. Por algo dice Hegel que en el acto sexual el individuo se experimenta como género. En el vocabulario octaviano, la religiosidad del cuerpo erótico se articula en liturgia o pecado, en reiteración o en transgresión de normas religiosas. Lo contrario, el amor laico moderno, es mera bufonería amorosa. Desde luego existe el matrimonio, pero es el encuentro externo de dos prototipos sociales. El amor, dentro o fuera del matrimonio, es el hallazgo íntimo, invisible (por lo tanto, jamás público) de la generalidad en la peculiaridad. Es el sujeto que se transfigura en ser humano.

La crítica y el mito mantienen una relación de pareja que los aproxima al vínculo amoroso. Se critican mutuamente en una espiral dialéctica. La ironía, a su vez, suerte de tercero conciliador, critica a la crítica, sometiéndola a una acción similar a la de ésta respecto al mito. La ironía mitifica la crítica, criticándola a su vez porque la considera un mito.

La Novia de Duchamp actúa, así, como una metonimia de la crítica. Es una Idea constantemente destruida por sí misma, cuyas manifestaciones la manifiestan al tiempo que la niegan. Perseguir a la Novia es como perseguir a la crítica desde la ironía o perseguir al mito desde la crítica: el objeto escapa infinitamente y el trámite es una cacería sin fin en pos de una presa que, por su constante y renovado alejamiento, se torna intocable.

Se puede pensar que esta labor cinegética inacabable se parece a la historia, cuyo horizonte es siempre quimérico. También, que se asemeja al discurso del ensayista, per-

petuo intento de abarcar un objeto inabarcable. Y, finalmente, que es como la vida, que se desvanece al ocurrir. Duchamp «todo lo que hizo gira en torno a un solo objeto, elusivo como la vida misma».

En concordancia con todo ello se puede invocar el principio octaviano de que la obra de arte no es hechura, sino acto. Se podría digregar: acto actual, pasajero, que se agota en su aparición, hecho vital considerado por el actualismo como el universo del instante. He aquí un truco para evitar la errancia de una vida cuyo único objeto, indeterminado e impreciso, es ella misma, infinita sucesión de momentos discontinuos dirigidos a ninguna parte. Esto lleva a Paz a rescatar las categorías del escepticismo, entendido como duda militante y generadora de saber: una lógica de lo accidental, la aceptación de lo desconocido como fuente de la acción cognoscitiva. «El accidente no es sino una de las formas en que se manifiesta un designio que nos sobrepasa. Ignoramos todo o casi todo de ese designio, salvo su poder sobre nosotros.»

Se diría que las tres vías productivas de conocimiento son en Paz: el lenguaje poético, el erotismo y el obstáculo accidental del que se ocupa la duda. Podrían sintetizarse en la aceptación de ese designio oculto que tanto puede sobre nosotros y que podríamos identificar con el deseo. Lenguaje, duda y cuerpo son tres escenarios del deseo como saber.

Duchamp encarna la variante negativa de este planteamiento. Parte de la Idea, la vieja Idea decimonónica que conduce a los hombres por la maraña de la historia. Pero Duchamp parece actuar como si ignorase que la Idea, con ser divina, es, también, inexistente y, desde luego, invisible. Su obra se apoya en el vacío de la Idea inexistente a la cual se invoca constantemente como a una diosa muerta. Rituales de ausencia, a la manera de Mallarmé, o representaciones burlescas de la omnipotencia difunta de la Idea (de modo romántico), los trabajos de Duchamp encarnan la tragedia semiótica de nuestro siglo: un desgarro entre la ausencia de significado y la necesidad impostergable, vital, de significar. Actuamos con el reverso del lenguaje, el vacío universal que nos impone silencio. Partimos de éste en busca de la significación, usando un discurso abierto: agujereado, cuarteado, desjarretado. Ni portadora ni garante de la significación, la palabra se echa a un camino que puede no llevar a ninguna parte, un trampantojo laberíntico. El arte contemporáneo impone al artista una ética de la vacuidad, de la falta de sostén, una suerte de «estética débil», por decirlo con frase de moda. Paz la ejemplifica en su análisis del *Gran Vidrio* duchampiano:

> El cero está pleno; la plenitud se abre, vacía. Presencia femenina: verdadera cascada en la que se manifiesta lo escondido, lo que está adentro en los repliegues del mundo. El enigma es el vidrio que es separación/unión: el *signo de la concordia*. Pasamos *del voyeurismo* a la videncia: la condenación de ver se convierte en la libertad de la contemplación.

La belleza moderna (de Baudelaire en adelante) implica una recalificación del tiempo. No es ya la belleza inmarcesible que se corporiza en la obra perfecta del clasicismo, o la belleza oscura que conecta con el alma del mundo en el romanticismo, sino la belleza instantánea y perecedera de un tiempo que pasa y no vuelve, hecho de saltos y estremecimientos discontinuos y pasajeros. Breton culminará la meditación bodeleriana sobre lo bello moderno disponiendo que la belleza ha de ser convulsa. La conmoción de una bacante, el temblor de la muerte o el orgasmo, un acceso de tos.

Arte de lo bizarro y de lo único (no de lo singular, que es personalidad perdurable, sino lo incomparable y perecedero), lo bello moderno es definido por Paz como «la objetividad desgarrada por la subjetividad irónica, que es siempre conciencia de la contingencia humana, conciencia de la muerte». La belleza moderna necesita autonegarse para existir, aniquilarse para ser, destruirse para vivir. Varía sin cesar. Lo bello de hoy no es el de ayer ni será el de mañana: cambio, historicidad, mortalidad.

El tiempo en que se despliega esta belleza, llevando al extremo su calidad histórica, se deshistoriza. En esta circunstancia paradójica se instala el proyecto irónico de criticar la crítica, que Paz atribuye a Duchamp. Conducido a su propia culminación, el tiempo que pasa y no vuelve es la urgencia brutal del ahora, su inminencia inmediata. La pura actualidad sin pasado ni futuro, sobre la cual no actúa la historia, que es acumulación y maduración del tiempo. La actualidad es un coágulo de tiempo con proyectos de universo. Picasso, en la perspectiva octaviana, personifica esta actitud de la intermitencia creadora: vive en un tiempo que sólo se afirma para negarse y, una vez negado, inventarse de nuevo, ser otro y seguir más allá. De nuevo: a saltos y convulsiones, proclamando la belleza que estalla en lo discontinuo.

Al poner en crisis la historia, lo moderno también pone en crisis su par dialéctico y complementario: el mito. Este es el retorno insistente a lo mismo, la eterna recurrencia que, en vez de alejarse incesantemente del origen (como la historia) lo conserva en una vuelta infatigable. Pero, ahora, cuando se vuelve a lo mismo, se advierte que ya no existe y aparece el espacio paradójico del eterno retorno de lo distinto. El futuro ya no es lo que era (irónica conclusión de Paul Valéry), pero el pasado, tampoco, como si no hubiera sido ni pasado.

Sobre este fondo de crisis en las categorías del tiempo histórico y del tiempo mítico, se instala el fenómeno de las vanguardias. En este asunto tan malamente razonado en nuestro idioma, Paz ha hecho precisiones muy agudas y poco repetidas, a pesar de su evidente utilidad. Hay que distinguir la vanguardia del vanguardismo. Aquélla ocurre cuando las condiciones históricas así lo permiten y, en cierto modo, lo exigen. La apelación a las actitudes de vanguardia en las últimas dos o tres décadas son mera nostalgia, puro anacronismo. La vanguardia niega libertariamente la historia, situándose en el futuro y desdeñando la acumulación madurativa de lo temporal, o proclamando (como los estridentistas mexicanos) la pura y aislada actualidad. Cuando se convierte en un código al cual se apela como a una autoridad, se academiza y se niega por reducción al absurdo. Asume el valor del pasado, precisamente, como lo hace la academia.

En *El gran vidrio* de Duchamp, como en las máquinas inútiles de Francis Picabia, por otra parte, hay, como en ciertas imaginerías de Max Ernst o Yves Tanguy, una crítica hilarante a la civilización maquinista basada en la reacción antimecánica de la risa bergsoniana. Máquina paródica, escarnio de máquina, decepción de la eficacia causal, el artefacto metairónico de Duchamp excede la convención de la seriedad maquinal y esa otra convención que es la crítica instituida.

La reacción contra lo mecánico es, al tiempo, una reivindicación de la calidad pura. Es denuncia del gusto como una invención de la sociedad de clases, denuncia de su inexistencia objetiva. Lo bello moderno proclama su desaparición y, por lo tanto, la necesidad de que lo bello de ayer pueda ser, hoy, feo. Ello implica la derogación de

las comparaciones: un artista no es mejor ni peor que otro (en un sentido estético, no técnico). Sí puede ser único (el caso de Duchamp), para lo cual necesita instalar una lógica intransferible, unos dispositivos exclusivos, un espacio temporal en que habitar, aunque sea para desaparecer en breves instantes.

La máquina sin utilidad alegoriza al nombre sin significado. Al revés que el oriental, el arte occidental se afirma en tanto disidente de la naturaleza. No intenta parecer ni ser natural. Exalta su artificiosidad hasta el estado del Bodisatva, la no-entidad, el nombre vacío, pura denominación sin referente. Hasta una libertad estética que parte y obtiene la belleza de lo indiferente.

El arte moderno cuestiona, además, la noción de «arte de una época». Al proclamar el valor de lo bizarro y lo único, desdeña el término que define a la producción de un período, que siempre es su término medio, su medianía, su mediocridad.

Estos logros implican, a su vez, dos modificaciones fundamentales en la historia del arte occidental considerada desde el Renacimiento: la transformación de la obra de arte en objeto artístico (la visión de la cosa es desplazada por la cosa misma, sensible y presente) y la conversión del objeto artístico en máquina de significar, que sólo pone en movimiento el espectador, hecho por una obra que es, a la vez, hecha por él. Entre el corpus de la obra y el sujeto contemplador se establece una interacción dialéctica, que condiciona la aparición de un tercer sujeto: la obra misma convertida en tal y el contemplador, cosificado por la competencia objetal de la obra. El arte se funde con la vida, obligando al espectador a ser un artista. La finalidad del arte no es la realización de la obra, sino la libertad, perdida por el espíritu de seriedad impuesto en el período renacentista que llega hasta la vanguardia.

El cuadro, entonces, no está hecho, sino que se propone como un enigma a descifrar. Como este desciframiento es infinito, aparece el cuadro como un objeto cuyo sentido último se escapa infinitamente, tal si fuera secreto. El enigma deviene misterio.

En tanto miro el cuadro, éste recoge mi mirada y me ve. Más aún: me ve mirando, o sea otorgando la mirada con la cual lo miro, que deposito en él, y así sucesivamente, en un machadiano (o sartreano) helicoide de miradas que se constituyen en condición de la existencia del mirado y del mirón. La pintura, entonces, deja de representar cosas visibles para ocuparse de las relaciones invisibles entre ellas, generando la aparición de signos, es decir, de elementos que cambian de significado cada vez que se los sitúa en distintos lugares de la estructura que los contiene y a la cual constituyen. No acumulan significados: los sustituyen, es decir, los pierden. Ocurre con ellos lo contrario que con los símbolos, que suman significados y cargan con una historia de hechos semióticos que termina por sobreponérseles y ocultarlos. El símbolo, por un exceso de significación, acaba siendo ilegible. En cambio, el signo, ligero de equipaje semiótico, está dispuesto a una significación transparente e instantánea.

El sistema duchampiano, descrito por Paz, la «lógica de la bisagra», plantea una dialéctica binaria, cuyos términos se unen y se distancian por medio de un gozne, que actúa como el cristal del espejo, que aproxima y separa, al mismo tiempo, el objeto y su reflejo. La aparición del objeto se astilla en apariencias, cada una de las cuales intenta regresar a la aparición originaria y, al hallarla invisible, se borra en el horizonte de la desaparición. Más allá del «arte en sí» (inexistente para Duchamp), el arte mera-

mente moderno no aspira a decir, sino a ser, obteniendo ese resultado paradójico del no ser, la nada de las desapariciones.

Si se examina esta lógica a la luz de algunas filosofías religiosas orientales, se obtiene un esbozo de aspiración a cierta mística negativa, afirmadora del vacío y contemplativa de un mundo sin sentidos fijos ni realidad última. Pero el hombre occidental no puede sino referirse a un Dios único, creador y personal, sea para afirmarlo o para negarlo, en una suerte de ineluctable monoteísmo.

La vida, el objeto artístico, la imposible y paródica religión occidental del vacío y el sinsentido, los intentos significantes del lenguaje, la fugaz unidad de los cuerpos en el coito, todo ello remite a una presencia evanescente e inevitable. La Novia de Duchamp es esta promesa infinita y decepcionante de ser. La estamos desnudando y persiguiendo desde hace años, pero ella nos gana siempre la delantera y hay otro velo debajo del velo que cae. No termina de desnudarse, de revelarse, no acaba de elegir entre los solteros que nunca llegaremos a desposarla.

Blas Matamoro

Carlos Edmundo de Ory, «entre la locura y el sueño»[1]

Mi propia pena con mi risa insulto
(Espronceda)

En un desierto inmenso ebrio de ira
(C.E. de Ory)

Creo que la crítica literaria no ha reparado aún suficientemente en la importancia de este poeta, que tiene la originalidad fundamental y simple de ser sincero.

La poesía de Carlos Edmundo de Ory, trata siempre de «decir» algo, de expresar sentimientos —algo tan sencillo y tan extraño hoy día—. No es un preciosismo narcisista, ensimismado, sino un atentado directo al corazón, huella aguda y penetrante, de pulso vital y humano. Más aún que sentimiento, su poesía parece el redescubrimiento

[1] *«Entre la locura y el sueño» es el título de un poema de C. E. de Ory, recogido en* Energeia, *p. 183.*

de la Pasión, en «vómitos de sinceridad»: impulso pánico. («¡Pasión! ¡Embriaguez! ¡Locura!/Veo las cosas como son realmente.»)

El primer paso importante para la difusión de su obra lo constituyó aquella antología que Félix Grande, con gusto y compenetración de amigo, realizara hace ya un tiempo, en una época en que Ory se horrorizaba —escribe— de sentirse tan desconocido[2].

Posteriormente, apareció *Metanoia*[3], cuyo criterio de elaboración ha sido la ordenación lineal, independiente de los grupos o ciclos en que Ory organizara su obra. El valor de esta edición reside en la datación precisa y localización de poemas dispersos que aparecieron a lo largo de treinta años en revistas o antologías. Reconstrucción de un itinerario vital. Posiblemente éste es también su defecto —además de la interpretación de Cózar, en la introducción, de la cual difiero—, pues cada libro de Ory es una palabra toda, un poema completo que recoge variantes entrecortadas de una misma sola pulsión anímica.

Después, *Energeia*[4], edición preparada por el autor, que plantea a cambio otro problema: su autocrítica ha sido quizás excesiva, y se han omitido muchos poemas de sus últimos libros, que son posiblemente los mejores. La selección de sus libros *Técnica y llanto*, o *Lee sin temor*, o el inédito *Miserable ternura* de esta antología, es en mi opinión demasiado exigua, en relación a la calidad de sus versos.

Finalmente, la aparición de *La flauta prohibida*[5], creo puede considerarse la consagración definitiva de este autor, y uno de los más vibrantes y valiosos libros de poemas que han aparecido en el yermo panorama de nuestra literatura.

Magnífico dolor

La poesía de Ory nace siempre de una experiencia personal. Siempre el yo del poeta ostenta un sentimiento, un rasgo de fuerza, de decepción, amargura, ironía, rabia, burla o risa.

Constituye la logomaquia de una poesía-diario. De hecho, los fragmentos publicados de su *Diario*, parecen continuarse en los acontecimientos vitales de sus versos[6].

[2] Poesía (1945-69). *Edición de Félix Grande. Edhasa. Barcelona, 1970. Esta edición es fundamental para el estudio de Ory.*

[3] Metanoia. *Edición de Rafael de Cózar. Cátedra Ed. Madrid, 1978.*
Aunque en muchos aspectos es una obra valiosa, que surge además del conocimiento exhaustivo del tema, rastreo de textos, y conversaciones con el autor, este libro está precedido de un estudio de R. de Cózar, que, aunque interesante, creo puede falsear la imagen de Ory, al tratar de aproximar excesivamente su poesía a Oriente. La cultura oriental, que en efecto aparece en diversos poemas últimos de Ory, creo está en las antípodas de su concepción personalista y vitalista, que repudiaría a buen seguro la anulación del yo. Se trata, por tanto, de un aspecto episódico que Cózar hipertrofia un tanto, aun cuando su estudio resulta clarificador en otros aspectos. (Cito esta obra por (M).)

[4] Energeia (Poesía 1940-77). *Ed. Plaza y Janés. Barcelona, 1978. (Cito esta obra por (EN).)*

[5] La flauta prohibida. *Col. «Guernica», 22. Ed. Zero Zyx. Madrid, 1979.*
Posiblemente el mejor libro de Ory, aunque contiene poemas que ya se recogían en (M). En este trabajo no se contienen citas de esta obra porque no significa una variante importante dentro de las coordenadas básicas de su temario poético. (Con excepción de los matices políticos, más claros y evidentes en esta obra.)

[6] Diario I. *Ocnos. Barcelona, 1975.*

Configurado como un personaje literario, los avatares afectivos del autor, se siguen sin dificultad entre las líneas. Esto le confiere gran parte de su vitalidad dionisíaca, de su pasionalismo fogoso.

Detrás, se patentiza el yo de un «ser puro, ser entrañable puro», que es el hombre cabal soñado por el poeta, el diseño ideal y vivo de la propia persona. Hombre con los nervios a flor de piel, sublime grandeza de un luchador de cuerpo débil —poesía ojerosa, demacrada, poesía de piel blanca y venas azules— y fortaleza de sentimientos, debatiéndose constante consigo mismo.

En el autobiografismo poético de un diario que no es sentimental —cansino y enrarecido— sino expresionista —agresivo y tierno—, se refleja con patetismo e ironía heridas sobre una piel desprevenida: el vagabundeo afectivo de un poeta-clochard, los altibajos vitales de un vagabundo errante («poesía verdadera eres errante»). Poesía tan desigual como los días, en versos peculiares, que, sobre todo en *La flauta prohibida,* alcanzan una tensa emoción.

La experiencia fundamental de que parte puede ser el dolor («toda gran poesía/es fruto del sufrimiento»). Pero no una poesía blanda y quejumbrosa. Es un dolor magnífico, nietzscheano, el suyo («he dicho en voz sola cosas altas de dolor»), lamento irónico y orgulloso («sufrir, es decir, ser digno»). Tristeza que detesta la melancolía. Pureza íntegra de espíritu.

Este es su gran tema («el dolor es la única fuente») que confiere a su obra una ternura próxima a Vallejo («mi gemelo lobo»). Dolor diabólico, ácido en el centro del pecho. («Empezaré a ser perfecto, puede, cuando comience a escribir sangre», escribe en su *Diario.)* Dolor en soledad («Honda tristeza, soledad inmensa, furia»). Dolor de soledad («no te ha querido nadie, era todo un sueño»).

Es el tema del hombre insatisfecho con la vida ridícula. Exilado interior («No soy de este mundo») que desprecia todo lo que los hombres persiguen. Es la actitud del marginal, del vagabundo que lo ha perdido todo, y disfruta de su desprendimiento, libre de otro compromiso que la vida.

El mundo sensual y vital, lo pone en el lugar más alto. Su único fin es quemarse en la experiencia, en el «cansancio del placer» («camina y que el cansancio te llene de plumas»).

Los fragmentos del *Diario,* que corresponden al año 1953, recogen las impresiones angustiosas de una crisis espiritual intensa. La decisión del exilio, y de matarse con la vida. «Soy de los que luchan» (D,203). El momento en que escribe: «Hace muchos años que sé que soy de la raza de los errantes» (íb.; cfr. tb. D,281)[7].

Desde las páginas del *Diario,* fechadas en 1952 («... ¡Existir! ¡Oh palabra tremenda!, p. 164), hasta los poemas fechados en Amiens en 1972 (M,286), hay esta constante exaltación del tema.

A través de él, la preocupación central: el hombre:

> Vestido de transeúnte hermanos míos
> no veis mi carne sino a ratos cuando

[7] Cfr. tb. *(D,164; D,170; D,178; D,202; EN,183).*

os doy la mano os doy la cara os dejo
mi limitada cantidad de habla
sobre el único tema el hombre a secas
(...).

(EN,132; Madrid, 1952)

Dolor que se yergue potente en grito:

(...)
Y sin embargo quiero gritar
viva la miel
del odio en que me encuentro empalagado.
Viva el maltrecho amor viva mi traje
de dos ojos dos pies y el débil hilo
de la vida con mangas de cansancio.

(EN,132)

Dolor de la desolación:

Nadie viena nadie viene nadie viene.
He dicho en voz sola cosas altas de dolor
donde hablaba de bajar en la noche a besar barcos
y me encuentro en una negra habitación de silencio
comprendiendo lo ridículo que es pensar en el sol.
Otros como yo mismo sufren heridas de daños
y fuman cigarrillos y resisten sin dormir.
(...).

(EN,189)

El tono de esta desolación abismante adquiere con el tiempo en la poesía de Ory un rasgo más potente de rabia, de ira apenas contenida, que aboca a la irónica mordacidad de algunos poemas de *La flauta prohibida.*

En todo caso, el sentimiento del dolor se acusa como una necesidad del hombre en su lucha, en el decurso vital, y debe aceptarse con la cabeza erguida, y como fuente de energía.

Ory nos entrega así un poema rebelde, inconformista, vital y tierno, disperso en los diferentes registros de una misma voz que late en su adentro. Lamento viril e irónico, humano y agrio. Magnánima protesta de luchador.

Declara: «Yo el poeta de ojos sexuales/nihilista nato jefe de la ternura.»(M,224).

El dolor como bandera de rebeldía, que aboca al amor:

Llantos despavoridos
Que el dolor sea un preludio del dolor
Que el dolor y el llorar sean un preludio del coito
(...).

(EN,120)

La burla goliardesca

Es en este punto donde la poesía de Ory nos hace muecas. Recrearse en los sentimientos del digno sufrir humano, del desprecio, la pobreza, del dolor, no le lleva a cejar sino a tensar el pulso, mano a mano con un entorno sobre el cual el hombre trata de levantar cabeza, erguirse sobre la medianía de la sociedad que le sepulta.

Esta burla llega a la grosería ostensible (EN,137-8) en poemas como «Oxymoron de la angustia». El mismo se confiesa «lo mismo sublime que grosero» (FL,97). Vocablos prohibidos, malsonantes y malolientes se bañan en el verso, arropádos entre metáforas de gran belleza. En una suerte de contraste que exhibe el claroscuro expresionista que cifra la vida del hombre.

Ory se considera destructivo y satánico, en la propia imagen que de sí mismo nos arroja en el poema. («Poseo el sentido cósmico de la destrucción», D,176.)

En abundantes textos, se confiensa nihilista: «No creo en nada, ni en el aire que respiro», escribe en 1954 (D,241), y declara su asco del mundo.

Precisamente en el *Diario* se recoge un texto antiguo, de esta época de crisis vital (1954), que contribuye a esclarecer su concepción de la poesía y la vida:

> Estoy decidido a dejar de hacer poesía como un molino hace harina.
>
> El gran poeta de hoy no debe demostrar que es poeta. El poeta romántico todavía tiene la presunción de que el mundo aguardaba boquiabierto sus fervores. Hoy, a esta altura de justa relatividad, sabemos que este bache tiene y debe y puede ser superado. Las agonías interiores, o mejor dicho privadas, son tan sintomáticas como las masturbaciones. Ni siquiera, señores, tengo bastante con la *expresión*. Y para decirlo sin miedo: no tengo bastante con nada, porque *no tengo nada*. Así pues, he dejado atrás, como un cadáver en medio de la carretera, el *nihilismo*. Si acaso queda algo, queda el idiota que me pregunta: —¿por qué no se mata usted?
>
> Señores, la contestación es nula y vana. No estoy desesperado. Otro, un poco menos idiota, me preguntará a su vez: —Vamos, ¡usted cree en la inteligencia!
>
> Pero no; no creo en la inteligencia tampoco.
>
> Me preguntará, sobreencima: —¡Cree en la conciencia!
>
> Tendré que decir: Querido, de una vez por todas, *no creo en lo que veo*.
>
> De aquí se saca que si creo en algo es en la oscuridad.
>
> (D,235-6)

Ory gusta de la autodefinición. Su poesía es una continua autoconfesión, en el sentido más elevado del término. Declaración a gritos de su inconformismo vital contra todo lo que no sea la vida.

Se considera poeta maldito. Interno, íntimo romántico (M,182). Ha vivido siempre «como un animal romántico sin conocer el sentimiento de patria, el sentimiento de familia ni el sentimiento de profesión» (D,251). Se refiere a sí mismo como perverso (D,259). Como adolescente, siempre en busca. («... Porque la busca es lo único que mueve al adolescente eterno, es decir, él es deseo infinito. Busca en todo. No encuentra en nada.» (D,270). Como un «desesperado/de una ignorancia inmensa» (M,234).

Su escritura surge de este sentimiento de peculiaridad, de alejamiento respecto a lo establecido, a lo usual:

Cada palabra mía es como una naranja.
Yo mismo soy un fruto lunar y nadie sabe
hincar los dientes en mi tez sanguínea.
Todos me temen como a un bicho raro.
Lavado estoy de espuma y de lavanda.
De noche cambio de figura en fuego blanco.
Ten cuidado de amarme porque tengo
una butaca de monarca en otro mundo.

(EN,193)

Poesía errante, de un viajero sentimental, clochard eterno. («Entonces me di cuenta que yo tenía que/cuidar de mi alma y me puse a viajar.») (EN,198). («No puedo estarme quieto es mi destino.») (M,227).

Poesía que surge de la sinceridad. («La sinceridad es el origen del genio.») (D,303). («Los vómitos de sinceridad son buenos para el alma.») (D,331).

Poesía de pesa-nervios a la manera de Artaud. Poesía de nervios afilados, a punto de restallar. («Ni un amor de mujer que coloque mantel/Ni quien peine mis nervios de puerco espín nervioso.») (M,250). («Como estatuas de lluvia con los nervios azules» (del poema «Los amantes).) (M,256).

Ortografía ebria

La poesía de Ory es una burla goliardesca con el lenguaje, la risa amplia y comprensiva de un gran bromista, para compensar el sinsabor de lo cotidiano. («Lo mismo soy sublime que grosero/dramaturgo del llanto y de la risa.») (FL,97).

Su poesía transcurre desde un surrealismo bello y divertido, que él llama postismo, a un vitalismo expresionista a veces áspero. A veces, el tono expresionista, deja el legado de una impresión estética:

TRAKLIANA-ORYANA
Sangro en silencio y el silencio sangra
lo callado oye mudo su pisada
¿Me llama el miedo desde el bosque negro?
Bebo azul en un vuelo
Y lobos vivos.
Al borde de mi boca las rosas de la ausencia.
Cansancio de cristal sudor de sueños.
El rostro blanco veo quieto y
bañado de la voz lejana narra.

(En,171)

Invocación a la locura, siguiendo la antigua veneración de Rimbaud, o de los iluminados. («Vén locura ven locura a mis pupilas.») (M,195).

Su poesía constituye a veces una serie encadenada de soliloquios abstrusos, enloquecidos, que comunican siempre en una conversación delirante de palabras rotas por el dolor y por la risa, un sentimiento sincero de verdad profunda y humana.

De aquí resulta un verso paranoico, una «ortografía ebria», escrita por quien sufre la enfermedad de la poesía. Poesía de exaltación en el punto máximo de ebriedad afectiva:

El elixir de mis borracheras poéticas
es el anhelo que proviene de lo más íntimo.

(M,253)

Ebrio hechizado loco a las puertas del morbo
grandiosa la pasión espero el turno fálico.

(M,255)

¿No te das cuenta de tu propia exaltación? ¡Espera!
¡Colúmpiate en tus sentidos y no tengas miedo de llegar
al punto límite de la ebriedad! ¡Necesito mi cuerpo de
mujer! ¡Yo ya no puedo conmigo! ...

(D,181)

Lo dionisíaco en el punto límite de posibilidad afectiva. Poesía que exhorta al hombre, henchida de sentimiento, pletórica de pasión. En esta exaltación pasional, mística de los sentidos, se supera el sentimiento del dolor:

Y ebrios de fandango y humedad
somos hombres y hemos acabado de llorar.

(EN,95)

El áspero aliento de la poesía

La concepción que Ory tiene de la poesía puede casi deducirse de todo lo que se ha apuntado antes, en estrecho contacto con su propio texto.

La poesía, como el arte, es una ilusión —etimología, «ludere», jugar—, pero también como fascinación, como vital, como experiencia:

Por lo demás, cómo el arte dejaría nunca de ser ilusión, palabra cuya etimología latina arranca de *ludere,* es decir, jugar. La poesía por sí misma ha de considerarse como juego de niño con el mundo. Por eso también es hechizo, *fascinum* (...). Y siempre que alcanza resonancia es porque emana de una persona (...). Se hizo una religión *personal* de la poesía.
(EN,17) (Introducc.)

Fascinación lúdica, que debe surgir *siempre* de una pulsión vital, de un acontecimiento personal. («No hay poesía sin experiencia. No hay poetas jóvenes. La poesía es una operación del amor.») (D,218).

Los pensamientos poéticos de su *Diario* declaran con claridad absoluta que «La única realidad es la vida» (D,233). «Todo es lo *vital.*»

Posiblemente esta tensión existencial de época, que corresponde a su concepción de la poesía como una «exclamación sobre el abismo» (D,103) (año 1951), es mitigada por el tono de su poesía posterior, que va de la serenidad ante la belleza griega («Espacio griego.») (FL,55-65), al odio y al encresparse de su rebeldía en el vagabundeo de la ciudad ajena («El Rey de las ruinas») (FL,65-101), a la burla y la guasa («Prólogo a un plato de lentejas») (FL,101-139), aunque siempre dentro de la exaltación pasional («Todo es

una gota de fuego.» (FL,139-157). Sin embargo, su poesía surge de aquella idea que figura en la introducción de *Energeia:*

> Otra vez el impecable hechicero evocado nos recordará lo que somos: «Somos un sentimiento, un darse cuenta encajonado aquí» (...) (en la poesía). Hay que detener los procesos intelectuales y dejarse llevar por el impulso pánico.
>
> (EN,19

Ory confiesa su pasión por lo inmediato, y a la Naturaleza como objeto sagrado (D,234), reafirmando que la poesía surge de la experiencia. Toda la gran poesía —escribe— es fruto del sufrimiento (M;263).

Poesía que es burla con el lenguaje, en las palabras rotas de la página (EN,209ss, EN,215). Poema delirio (EN,217ss). Poema risa (EN,222).

> POETA incomprensible que concuerda palabras alógico bufón de lúdico linaje.
>
> (EN,219)

Poesía en busca de la pureza. («Que leas mi poesía con los pies descalzos.») (EN,151). («... ser puro, se entrañablemente puro») (D,335).

Poesía que surge del amor. («Amando las palabras/como mujeres.») (EN,181).

El amor, el cuerpo, es la bandera de la protesta alta de su poesía. En él concentra toda la ternura, la furia, el deseo de hombre. («La estupenda lujuria como nácar.») (M,284). («Que desde estás a mi ladito/a Dios se le cae la baba.») (EN,173).

Esta proximidad a lo real, a lo cotidiano, confiere además una originalidad peculiar al tratamiento poético de este tema. El lenguaje resulta directo, con metáforas sacadas de la vida ordinaria, en detallismo material y concreto, que producen la impresión de sorpresa en el curso del poema, como una llamada de atención de gran expresividad:

> Aquí quedo encerrado en mi cama sin labios.
>
> (M,250)
>
> ...
> Apéate del bello tren del bosque
> y bésame la boca con tu lengua sin pijama.
>
> (M,224)
>
> Y yo mero debajo de mi axila
> un tremendo sudor de ser feliz.
>
> (M,184)
>
> Y tu madre se mete en la cocina
> para inventar pasteles (...)
>
> (M,214)

En el tema amoroso, la intensidad de los detalles cotidianos, se eleva así a rango poético. El amor que profesa Ory en su poesía, poseee la calidez de lo inmediato, la ternura de lo próximo, el aliento palpable de lo vivo y lo verdadero:

> Estas palabras secas te amo
> Dichas y falsas como espuma
> que yo caliento con el paladar (...).
>
> (EN,110)

(...)
Y entonces de quietud y roce puro
tu mirada me vence llena de aguas
y tu silencio femenino me arde (...).

(M,226)

(...)
y duerme como un vaso en la bandeja
de tu vientre mi enorme corazón.

(M,227)

Estos breves motivos tomados de lo cotidiano, condensan un sentimiento, y nos aproximan con realismo poético a la situación del autor. A partir de un detalle transfigurado por su pasión o su tristeza, por el delirio o la locura poética de sus ojos extraviados que parecen contemplarlo como salidos de órbita, en plena ebriedad afectiva con la que se dirige a la amada para cantarle: «tus ojos son el alcohol de mi mirada».

Es así como de esta anotación surge la pulsión del rasgo, el destello magnético, la tensión sorpresiva instantánea con el lector que acaba haciéndose cómplice de esta ebriedad vital.

La poesía toda de Carlos Edmundo de Ory parece siempre insistir acerca de una misma idea. Abrazarse a la vida. La salvación máxima reside en el sentimiento. A través de la voz del hombre, en el temblor que acoge la furia y la ternura, la rabia y el amor, su obra toda significa el reencuentro de la Poesía con la Pasión.

Carlos Edmundo de Ory se autocalifica así, justamente, como «andaluz de fuego». Y, con cierto orgullo, exclama:

En mi poesía no hay fines
para entretener o sonar
con palabras cadavéricas.
En mi poesía hay fulgor.

(EN,)

Diego Martínez Torrón



El ensayo en el espejo

A Arnoldo Liberman

I

Circula con vigor por el mundillo de las letras un nutrido repertorio de imprecisiones y desaciertos terminológicos tan absurdos que, sin dejar de ser lamentables, son, al mismo tiempo, divertidos.

Se trata de expresiones y de fórmulas que pasan de boca en boca y de pluma en pluma sin que el menor atisbo de conciencia crítica afecte su libre tránsito. Entre ellas, una de las más usuales es la de «escritor y poeta», entendidos como títulos complementarios de un mismo autor. Se impone, pues, reivindicar a los afectados por este error tan difundido recordando, como modestia, que si bien no se puede pretender que todos los que escriben sean poetas, es bastante razonable suponer que, para redactar versos, haga falta ser un escritor...

Otro de esos giros, menos habitual pero no menos burdo, es el de «filósofo y escritor», aplicado sin temblar por quienes presumiendo saber de qué hablan, despliegan su elocuencia de espaldas al hecho harto evidente de que, por lo menos desde Platón en adelante, la filosofía ha querido ser, ante todo, un enunciado literario.

Tan frecuente como estas dos (y como muchas más que hoy soslayo) es la fórmula que supone caracterizar con eficacia a alguien cuando lo define como «escritor y ensayista».

Quiero detenerme en esta última tontería porque no creo que en el prejuicioso universo de las convenciones literarias haya género más golpeado por la incomprensión que el ensayo.

Bautizado hace cuatro siglos por quien supo hacer de él la expresión magistral de un temperamento, vemos hoy que su nombre se malemplea aplicado a la designación de tratados y monografías; como si el solo hecho de que no se pueda caratular tales trabajos como obras de ficción en prosa bastara para justificar su enrolamiento en las filas del ensayo.

Quien domina una especialidad y lo evidencia por escrito no por ello es un escritor. La identidad literaria proviene del relieve estético del lenguaje y ello es siempre independiente de la idoneidad profesional que se manifiesta en tal o cual materia o del conocimiento abstracto que se posea de las reglas propias de tal o cual género. Es decir, que no siempre escribe bien quien bien entiende de algo, aunque es frecuente que bien entienda de alto quien escribe bien.

El tratado y la monografía nada esencial comparten con el ensayo. Ante todo, porque de los dos primeros sólo se requiere, literariamente, hablando, que estén escritos

correctamente. Ello equivale a decir que no tienen por qué estar bellamente escritos para ser lo que anhelan ser. Un ensayo, en cambio, debe ser elocuente en su forma porque sólo así será lo que debe ser: la expresión de un temperamento empeñado en traslucir, a propósito de algún asunto, sus dudas, convicciones y emociones.

En segundo lugar, diremos que tratados y monografías aspiran a ser probatorios de la razón que los asiste. Son trabajos de tesis y quieren, siempre, demostrar algo. El ensayo, en cambio, antes que la índole objetiva de los hechos, se interesa en plasmar el impacto que tales hechos provocan en la sensibilidad de quien escribe y los analiza, procurando, sobre todo, atestiguar la magnitud de ese impacto.

El ensayo jamás disimula su carácter de mediación: es franca, expresamente, elocuencia, opinión de alguien sobre algo. No es éste el caso de la monografía y el tratado. Ambos pretenden revelar, ante todo, la índole del asunto que los ocupa y sólo en muy rezagada instancia, las emociones de quien de él se encarga y acerca de él escribe. Si ello es posible o no, constituye otra cuestión. Pero lo cierto es que ésa y no otra es la intención de tratadistas y autores de monografías.

También es frecuente verificar que así como a tratados y monografías se los llama ensayos, a éstos, cuando son breves, suele designárselos artículos, tomando en cuenta, únicamente y a la ligera, lo restringido de su extensión y el hecho de que, casi siempre, pueda leérselos, antes que en un libro, en diarios y revistas.

Las fronteras, en este orden de cosas, nunca son del todo claras ni perdurables, pero así como un cuento corto no se confecciona con los mismos ingredientes que un cuento largo ni apenas con menos páginas, de igual manera un artículo no es un ensayo aunque pueda compartir con él las efímeras columnas de un periódico.

En el artículo, la intención informativa es preponderante y la línea argumental suele perfilarse rehuyendo el hechizo de toda digresión. Un artículo no puede ser conjetural, intimista, divagador o confesional, requisitos que, a la inversa, forman parte del condimento ineludible del ensayo.

II

Si todas estas confusiones no tuvieran incidencia sobre el modo de entender el problema de la verdad poco importarían. Pero la tienen; por eso se impone desbaratarlas y no por afición bizantina a convertir lo irrelevante en cosa monumental.

Si el ensayo pudo ser blanco del desprestigio y materia de tamaña confusión es porque se acabó creyendo, especialmente a partir del infatuado siglo XVIII, que en términos de saber *real* sobre el hombre y el mundo, el estilo constituía una traba antes que un don; un obstáculo y no una facultad. Despojar al lenguaje de connotaciones subjetivas —se pontificó— equivalía a ponerlo en correspondencia plena con la *verdadera naturaleza* de los hechos investigados. El ensayista, tenue bordador de impresiones, debía ceder su atalaya al tratadista, hombre de ciencia cabal, ya que con éste el lenguaje alcanzaba su más alta connotación descriptiva y el conocimiento su instancia más afortunada en términos de rigor. Proliferaron, así, los tecnicismos, y la impersonalidad de los planteos ganó en poco tiempo estatuto de saber. Sin embargo, el vocablo *ensayo*

no se extinguió. Usurpado por quienes no vacilaban en denostar lo que él implicaba originariamente, sobrevivió como designación de propuestas del todo ajenas a su naturaleza. ¿Por qué? Yo no advierto más que un dejo de hipocresía intelectual en esa abusiva expropiación del nombre. Llamar ensayo, justamente ensayo, a un enunciado que se quiere apodíctico y probatorio es pretender disimular, entre los pliegues de la humildad terminológica, una soberbia sin límite que no es otra cosa que deseo de abarcar el saber homologándolo al propio discurso.

Pero además, si el género y el nombre subsistieron, fue también porque no faltaron, por suerte, quienes, remontando la corriente del descrédito, supieron infundirle vida, en consonancia acabada con las enseñanzas del gran Montaigne, su fundador oficial. Así, ciertos ingleses memorables como Richard Steele, Joseph Addison y Samuel Johnson, y ya en nuestro idioma y en la primera mitad del siglo XIX, el deslumbrante Mariano José de Larra, quien, cediendo al prejuicio dominante, llamó *artículo* a lo suyo cuando en verdad era ensayo y ensayo del mejor.

III

La historia cambia con menos frecuencia de argumento que de protagonistas. Lo digo porque se insiste —y se insiste desde hace mucho— en hacernos creer que el saber es certeza y no suposición. Se trata de la tenaz persistencia de un empeño cuatro veces centenario: el de concebir el lenguaje como correlato cumplido del llamado mundo objetivo. ¡Como si el mundo dicho objetivo no fuese, siempre, en lo que tiene de inteligible, obra de una trama simbólica! Y ello no porque fuera de nosotros no haya nada más que nuestras proyecciones, sino porque, cuanto hay, sólo gana significación humana en virtud del modo como el entendimiento, igualmente humano, lo dispone.

No por desatendida esta verdad es novedosa. Ya era vieja en tiempos de Descartes aunque Descartes la haya negado, haciendo oídos sordos a los reclamos de su coetáneo, el buen Francisco Sánchez, quien a los cuatro vientos pregonaba *Que nada se sabe.* Y si a tal verdad se la sigue marginando de la enseñanza es, en gran medida, porque su aceptación implica reconocer la imposibilidad de disociar el valor de cualquier enunciado de la relatividad propia del juicio.

El ensayo, precisamente, es solidario de esta convicción. La ejerce y la promueve porque su pasión esencial es la convivencia y no la hegemonía. Aspira a ser escuchado y, por ello, a no dejar de escuchar. Aspira a tener sólo algo de razón a fin de que nadie pueda acapararla por entero. Su afición más íntima, por lo tanto, es al matiz. Cultivándolo se desentiende de los significados que se postulan portadores de sentido total y ajenos, por ello, a la contradicción. Su comprensión, en consecuencia, demanda una actitud vigilante por parte de quien lo lee, y no la entrega extática y sumisa del hechizado. Invita a la participación viva en la producción de sentidos y no al acatamiento servil que exige la obediencia. Vale la pena tenerlo en cuenta en función de lo que sigue. Y lo que sigue atañe a otra curiosa y tensa relación que mantiene el ensayo. Me refiero a su vínculo con los llamados géneros de ficción y, en especial, con la novela.

Así como la monografía y el tratado tienden a fagocitar al ensayo, a disolverlo en el seno de su propia necesidad expositiva, usurpándole, sin embargo, el nombre y jac-

tándose luego de ser lo que no son, así se tiende, en la senda opuesta, a contraponer drásticamente la prosa de ensayo a la de ficción, alegando que la índole de esta última sería creadora, mientras la de la primera no rebasaría el árido suelo de lo trillado, estando, en consecuencia, despojada de toda connotación imaginativa.

Es decir, que si en su contacto con el artículo, la monografía y el tratado, el ensayo ha padecido los trastornos propios de la simbiosis, en su aproximación a la novela y el cuento, en cambio, ha sufrido los efectos de una severa discriminación y de una contraposición constante. La pregunta que cabe es por qué.

Quienes desde la ficción se ubican en la orilla del repudio, argumentan en contra el ensayo con igual contundencia que los objetivistas de la ciencia pero en sentido inverso. Sostienen los abanderados más intransigentes del cuento y la novela que la calidad artística del ensayo es nula; que no se trata de un género destinado a proponernos un mundo personal propio sino a comentar el que otros han creado; a no pronunciarse jamás desde el fervor elocutivo de la metáfora, sino desde la asepsia lógica y demostrativa impuesta por el apego a la literalidad. De este modo y acaso sin saberlo, los impugnadores del ensayo se hacen eco de quienes, con feudal irracionalidad, reservan el mundo de los hechos para un género y el de la fantasía para otro, sin posibilidad de reconocer lo más obvio: el hondo, hondísimo entrecruzamiento entre ambos en todos los géneros. Así queda el ensayo entre dos fuegos: por insolvente para ocuparse de *la realidad*, le cierra la ciencia su puerta en las narices; por insolvente para cumplir con las exigencias de *la imaginación*, lo expulsa de su campo la ficción.

IV

No se trata de negar lo que salta a la vista, a la manera de aquellos cortesanos que Hans Christian Andersen retrató alabando las vestiduras inexistentes del rey que iba desnudo. Una cosa, por supuesto, es el ensayo y otra la novela. Que difieren es indudable y de eso me ocuparé enseguida. ¿Pero se oponen? ¿Se trata, como algunos quieren, de dos espacios inconciliables o, más bien, de dos miembros diferentes de un mismo organismo?

¿Es uno —el ensayo— obra de la fría razón, y la otra —la ficción— hija de una pasión visceral y ardiente que entronca entera en el sueño antes que en la diurna realidad? ¿Es el ensayo fruto esencial de la voluntaria disposición a construirlo y la novela, por el contrario, resultante del caudaloso, incontenible arrebatamiento de una fatídica necesidad poco menos que inconsciente?

Polarizarse será siempre para mí echarse a perder. Yo creo que esta drástica segregación es fruto de la obstinada ceguera con que el dogmatismo se mira en el espejo que lo desmiente. No hay géneros creadores sino obras creadoras. Hay hombres y mujeres que, como buenos vástagos del rey Midas, tienen el don de transformar en arte todo lo que tocan, y otros que no lo tienen por más que frecuenten con devoción la casa de los milagros. No es la religión la que hace al creyente, sino éste a la religión. Del mismo modo que no es el apego al género el que implica aptitudes creadoras, sino la índole del vínculo que con él se entabla. ¡Más de un exaltado anda por ahí creyendo que sabe expresar ideas porque le gusta escribir ensayos, y más de dos se jactan de ser

novelistas porque tienen algo para contar! Ya se sabe lo que va del dicho al hecho y por eso es preferible matizar la contundencia de los juicios con el soplo refrescante de la cautela y una pizca de humor y de escepticismo.

Sea cual fuere el género, si de arte se trata, al escribir se busca, ante todo, seducir. Y seduce quien es capaz, mediante su palabra, de infundir a lo que dice el valor de lo cautivante. Razón tendrá pues, escribiendo, quien manipule con talento la flauta de Orfeo y el que no... y el que no, como recuerda la deliciosa estrofa infantil, «una prenda tendrá».

La diferencia primaria entre novela y ensayo no radica, por lo tanto, en el magnetismo que la primera, a diferencia del segundo, debe ejercer sobre sus lectores. Tan envolvente ha de ser un ensayo como una novela, si de veras es un ensayo. Pero ha de serlo a su modo y no al de aquélla, puesto que de otro cantar se trata.

El novelista triunfa cuando sabe abolir, en el curso de la lectura, la prevención crítica de su lector, atrapándolo hasta imponerle como verosímil, y exclusivamente verosímil, su propia palabra. El buen novelista alcanza su meta cuando su mundo narrativo absorbe el potencial perceptivo del lector, logrando que ese mundo se despliegue como dominante a través de la conmoción afectiva que desencadena.

El ensayista, por su parte, triunfa donde la conciencia del lector escapa al letargo de la costumbre y se aviva y se excita y se sumerge en el goce profundo de la comprensión compartida; en la intensidad sensual de la inteligencia. Allí donde se desmorona el valor absoluto conferido a una verdad fragmentaria y ésta recupera su auténtico semblante de creencia; allí donde las opiniones propias se ponen de manifiesto como segmentos —y sólo como segmentos— de una verdad más general y trascendente, irreductible al monopolio personal.

Además, en su despliegue narrativo, el lenguaje del ensayo tiene, estratégicamente hablando, aspiraciones dialógicas; mientras que las de la novela son monológicas. Por eso el ensayo es un género antimítico y no lo es, en cambio, la novela. La novela triunfa en su propósito seductor si demuestra que, para que haya realidad en sentido eminente, basta que al mundo se lo vea tal como el totem discursivo lo propone. El ensayo demanda, a su turno y en forma constante, la participación polémica del lector en la gestación de lo verosímil. Sólo así puede alcanzarse la dimensión más íntima del encanto conceptual: a través de la persuasión. El lector de novelas goza si es subyugado por las páginas que recorre, si se disuelve en ellas como en los vapores de una droga extasiante. El lector de ensayos disfruta si logra sostenerse en el temblor de ese *tête-à-tête* incesante gestado por la confrontación, que es roce electrizante, entre su estremecida lucidez y la del escritor.

Estas distinciones, insuficientes como todas las distinciones, no aspiran a establecer jerarquías, sino, tan sólo, a recordar singularidades. Son útiles, estimo yo, para advertir en qué, dos fuerzas igualmente poderosas, son sin embargo distintas. Y a impedir, mediante el reconocimiento de sus méritos respectivos, que una y otra vez se vean sepultadas por el desprecio y la incomprensión que promueven siempre las dicotomías y los verticalismos.

Santiago Kovadloff

Alberto Sánchez*

Quien debiera estar hoy, aquí, es Jorge de Oteiza, pero su estado de salud y una crisis espiritual, según ha explicado al director de estos cursos, le impiden estar entre nosotros. «Como escultor y como hombre, Alberto Sánchez es quien más ha influido y más debo en mi vida», ha dicho el artista vasco.

Oteiza conoció a Alberto hace exactamente sesenta años, en una taberna madrileña de la calle de Atocha, frente al teatro Calderón, donde frecuentemente se veía con el pintor uruguayo Barradas. «Fue Alberto la primera influencia, la verdaderamente decisiva y permanente para mí. Creo que él no lo supo nunca en su entera significación», recuerda Oteiza.

La primera noticia que tuvimos nosotros de Alberto fue, precisamente, a través de Oteiza, allá en los principios de los años cincuenta, en Bilbao, en una cautivadora tertulia en que se daban cita, entre otros interlocutores, el poeta Blas de Otero, quien conocería unos años más tarde a Alberto, en un viaje a Moscú. Como testimonio de aquel encuentro, Blas de Otero le dedicó unos versos conmovedores e inolvidables.

Aunque el recuerdo permaneciera siempre vivo en Oteiza, su amistad con Alberto fue muy breve, porque abandona sus estudios de medicina y su trabajo como linotipista para marchar a América y dedicarse a la escultura. Su decisión como escultor para toda la vida, se apoyaba firmemente, entre otros hechos, en la bioquímica, en la medicina, como orientación experimental, racionalista, para una biología estética del espacio. Este trabajo fue calificado en aquel entonces, como singular, nada menos que por Severo Ochoa, ayudante de cátedra, creo recordar, de Juan Negrín.

Hace quince años, con ocasión de la exposición en Toledo de Alberto, dejó anotado Oteiza a su paso por Madrid: «Hoy reconozco, claramente, al lado del escultor Alberto conocido, un secreto Alberto con el que me encuentro singularmente identificado. Es como otra forma de sentir, de oficiar, de entenderse y comprometerse el escultor, personalmente, con su escultura. Escultor único el Alberto de los años de la República, escultura sola en la historia de la escultura, modelo de escultor solo, entre los escultores actuales. De intención de escultor que no se ha dado antes y que no se ha repetido después».

«Considero a Alberto como el artista y el hombre más singular que he conocido y un ejemplo a seguir —nos decía Oteiza hace unos días, concretamente el sábado de

* *Texto leído en el acto de inauguración de la exposición-homenaje «Alberto Sánchez: Retorno a El Escorial», en el hotel Euroforum, San Lorenzo de El Escorial, 24 de agosto de 1989. En el mismo acto intervinieron María Asquerino, Francisco Umbral y Félix Grande, así como José Antonio Escudero, director de los Cursos de Verano de la Universidad Complutense de El Escorial.*

la pasada semana— por su adhesión a la vida, a lo social y a la poesía. Era un ser excepcional. Alberto es en mi recuerdo una especie de arcángel que venía de Toledo, con boina y una espada que diría de madera, casi de luto, un luto lleno de luz. Alberto y el pintor Lecuona, también amigo suyo, son dos seres que viven en mi recuerdo permanente y puedo decir que siento que me protegen».

Se lamenta Oteiza que la serie de esculturas de la época de la República no las ha visto reproducidas en ningún sitio. «Muchas veces he tratado de recordar la obra de aquel período. Eran unas patatas cósmicas con unos tatuajes y una intención plástica fabulosa. No he visto nada mejor».

Antes de entrar en lo que pudiéramos llamar el comentario de la obra, vamos a recurrir a unos antecedentes sobre los datos de la vida y la obra de Alberto, suministrados por él mismo, en el verano de 1960, poco antes de su muerte, que nos llevarán a unas percepción clara de su itinerario vital y su insólita vocación.

«Alberto nace en Toledo, el 8 de abril de 1895, en la calle de la Retama número 5, del barrio de las Covachuelas. Su padre, Miguel Sánchez, era panadero. Su madre, Amalia Pérez, hija de campesinos, había sido sirvienta. Ambos, oriundos de la provincia de Toledo.

Cuando era muy niño, Alberto asistió durante cuatro meses a una escuela de párvulos. Tuvo que abandonar los «estudios» para ponerse a trabajar. En su infancia fue, sucesivamente, porquerizo, repartidor de pan y aprendiz de cerrajero. A los doce años, Alberto se trasladó de Toledo a Madrid, donde ya se encontraba su familia. Entonces no sabía leer. En la capital aprendió el oficio de zapatero. Pasó, luego, al taller de un escultor-decorador. Pronto dejó el oficio, pues se dio cuenta de que en aquel taller nunca pasaría de hacer vaciados en escayola.

Antes de ir al servicio militar, Alberto ya tenía algunas nociones de arte, adquiridas en los museos madrileños de Reproducciones, Arqueológico y, sobre todo, en el del Prado. En Melilla, durante el servicio militar, realizó las primeras esculturas. En 1920 regresa a Madrid. Vuelta al oficio de panadero. Con su trabajo en la tahona combina sus actividades artísticas. Terminaba su faena a las diez de la mañana, y había días en que a las once ya estaba dibujando en el café; sólo dormía ratos sueltos en la tahona, o desde la una hasta las tres y media de la madrugada.

Por aquel tiempo vivía en la calle Miralsol, en el Rastro, con sus padres y sus hermanos. La vivienda era minúscula, y allí no tenía espacio para realizar sus obras artísticas. Por eso iba a dibujar a los cafés, bares, por las calles, a los merenderos.

Hacia 1922 conoció en el café de Oriente (en la Puerta de Atocha) al pintor uruguayo Barradas, con el cual trabó muy pronto estrecha amistad. Alberto apreciaba mucho la gran cultura artística de Barradas. Fue éste quien hizo que, en 1925, mostrase Alberto algunas de sus esculturas en la Exposición de Artistas Ibéricos. Aquella fue la revelación de Alberto. La crítica se ocupó extensa y encomiásticamente de él.

«La Exposición de Artistas Ibéricos —ha contado el propio Alberto— dio a conocer en Madrid a Dalí, Palencia, Bores, Cossío, Barradas, Frau y otros. Para mí fue una gran suerte exponer allí; todos los periódicos de la noche del día de la inauguración se ocupaban de mis obras extensa y elogiosamente. Aquella noche estaba yo trabajan-

do en la tahona y otro panadero que leía *La Voz,* me preguntó: «¿Pero tú eres escultor? ¡Mira lo que dice aquí!». Al domingo inmediato, los obreros de mi sindicato fueron en masa a ver mi exposición.

Mi éxito dio pie para que numerosos intelectuales solicitaran de la Diputación de Toledo una pensión para mí. Firmaban la solicitud entre otros, el presidente del Ateneo de Madrid y el director del Museo de Arte Contemporáneo.

Yo quería hacer un arte revolucionario que reflejara una nueva vida social, que yo no veía reflejada, plásticamente, en el arte de los anteriores períodos históricos, desde la cueva de Altamira, hasta mi tiempo. Me di a la creación de formas escultóricas, como signos que descubrieran un nuevo sentido de las artes plásticas.»

El campo de observación de Alberto lo constituían los alrededores de Madrid, sobre todo Vallecas.

Hacia 1927 Alberto hizo una exposición en el Ateneo de Madrid. En 1932 proyectó los decorados y figurines para el teatro universitario La Barraca, dirigido por García Lorca y Eduardo Ugarte. En el mismo año proyectó también los decorados para el espectáculo organizado por Sánchez Mejías y la Argentinita.

Al estallar la guerra civil todas sus obras se encontraban en su nuevo domicilio, en la calle de Joaquín María López. Alberto había contraída matrimonio con Clara Sánchez. Como su casa quedó en la zona batida por el fuego enemigo, sus esculturas fueron destruídas por la artillería.

En cuanto comenzó la guerra civil, Alberto empuñó un fusil y marchó voluntario al frente de la sierra de Guadarrama.

En 1937, Alberto realizó una escultura monumental, de doce metros y medio de altura, para el pabellón español de la Exposición Internacional de París. A esta escultura le puso el título de *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella.* Y a finales de 1938 el gobierno republicano le envió a Moscú para que se encargase de la enseñanza del dibujo a los niños españoles que habían sido evacuados a la Unión Soviética.

Alberto desplegó una gran actividad en la URSS como escenógrafo y proyectó decorados y figurines para obras de Tolstoi, Cervantes, Lope de Vega, García Lorca, Sender y Arconada, entre otros. Y actuó también como consultor en la película *Don Quijote,* dirigida por Kosintsev.

Desde 1956 hasta su fallecimiento —el 12 de octubre de 1962—, Alberto volvió a dedicarse a la escultura. En esta última etapa realizó treinta nuevas obras escultóricas e innumerables dibujos.

Es propósito nuestro incluir aquí, por lo que tienen ya de referencia histórica y de entrañable recuerdo, unos pasajes que le dedica Rafael Alberti a su amigo Alberto, en *La Arboleda Perdida.*

«También nos encontramos con el tremendo y fantasmagórico escultor toledano Alberto Sánchez, muchísimo antes de hablarse de lo que se llamó luego Escuela de Vallecas. A aquel barrio, a aquellos llanos que lo limitaban, íbamos Maruja y yo casi todos los días en el Metro, el trayecto más largo que recorría entonces.

Alberto. Alberto Sánchez. Alberto. ¿Cuándo lo conocí? ¿Allá por 1925? ¿Antes? ¿Un poco después? ¿Cuando la exposición nacional de artistas ibéricos? No puedo precisarlo con justeza. Epoca, entonces, de entusiasmo y pasión, en que íbamos surgiendo, coincidentes casi todos en Madrid, aquellos poetas que algo más tarde seríamos bautizados, quizá sin mucho acierto, como el grupo del 27... Paralelamente —sin contar novelistas y músicos—, pintores de todas partes de España íbanse presentando en nuestra capital para pronto abandonarla, cambiándola por París...

Sólo Alberto, Benjamín Palencia, Díaz Caneja —desaparecido recientemente— y Maruja Mallo —hoy con la salud muy quebrantada— no conocerían París hasta unos años más tarde, logrando ellos encontrar una gran mina creadora con su permanencia en España. Así, lo que se llamó enseguida Escuela de Vallecas echaba sus cimientos. La figura tremenda y descomunal de Alberto Sánchez comenzaría pronto a proyectarse sobre aquellos poblados y llanuras.

Pero, irremediablemente, quienes se me aparecen, como por transparencia, son aquellos otros años de Madrid, aquellos años creadores de antes de la República y durante la guerra. Y me encuentro de golpe con Alberto, un Alberto casi todavía panadero y ya escultor, con un historial de oficios diferentes, como herrero, cuchillero, zapatero... huesudo y alargado, de accionantes manazas acostumbradas a amasar las figuras de panes modeladas con el trigo hecho harina. Discutidor a veces, narrador de increíbles historias de su vida popular y difícil, y escritor a ratos de violentas sátiras sociales o claros pensamientos sobre su cada vez más audaz sentido de la escultura.

(Luego vendría la guerra y, finalmente, la dispersión.)

Cuando se fue a Valencia y luego a Barcelona, no lo vi hasta mi primer viaje a Moscú, desde Argentina, hacia el año 56, y luego en el 58, antes de seguir yo viaje a China, en donde encontraría, después de tanto tiempo, a sus cuñados Soledad Sancha y Luis Lacasa, aquel gran arquitecto que con el catalán José Luis Sert planeó el pabellón español de la Exposición Internacional de París, en donde estuvo instalado el *Guernica* de Picasso junto al *Payés* de Miró, la *Fuente de Mercurio* de Calder y la extraordinaria Columna de Alberto, a la que puso un título no exento de intencionalidad: *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella.*

Y después de este preámbulo con Oteiza y Alberti, vamos a tratar de entrar en la obra de Alberto Sánchez. Alberto representa en su época la escultura pura. Es un artista que tiende a eliminar todo lo que no es escultura. Es el artista que no pertenece, desde un principio, a ningún grupo ni movimiento estético y busca en la soledad la creación de algo personal. Hay pocos ejemplos de parecida continuidad. Siempre ha arrojado sobre lo que le rodeaba la mirada de niño que cambia lo usual y lo cotidiano en maravilloso. Esta mirada se hacía cada vez más insistente a medida que avanzaba su edad. Una larga contemplación está en el origen de sus obras. No deja de observar y volver a observar. Parece que trata de impregnarse del espectáculo que se le ofrece. Pero no se trata de un espectáculo raro o prestigioso, sino que son los más familiares los que le ocupan. Sus fuentes de inspiración han sido los lugares donde ha vivido. Modela y pinta las cosas y las personas que ama. Su vida se confunde con su vocación.

Era un observador tan escrupuloso y, sobre todo, tan infatigable que no cesaba en su trabajo. Había momentos en que se hacía necesario continuar y otros en que era

necesario esperar. Finalmente hay que volver a empezar para ir hasta lo finible de la empresa; nunca descansar.

Esta fidelidad a la Naturaleza, esta obstinación en el trabajo tiene, pues, su límite. Por un retorno imprevisto, el espectador se hace más importante que el espectáculo. Lo que se siente es más grave y significativo que lo que se ve. El quería ser el mismo siendo fiel a la Naturaleza, aunque percibía lo que se pierde por una devoción demasiado servil.

El artista debe dominar la Naturaleza: debe elegir el motivo; debe elegir el motivo, pero no dejarse someter por él. Debe en efecto permanecer apegado a su idea primera. Velázquez, algunas veces, en sus cuadros académicos, era infiel a su inspiración inicial. Es preciso, por tanto, volver a la fuente que es la emoción primera.

Resulta emocionante observar a este hombre, tan sensible al mundo exterior y para quien todo es realidad hasta las apariencias, verle interrumpir su trabajo en el momento en que la realidad podría arrastrarle excesivamente sobre su visión. Era preciso divorciarse para permanecer fiel a una realidad más alta, que era la suya propia, e imitarse él mismo en sus primeros gestos.

La obra de arte no es un reflejo, es una concordancia. Entonces la observación más constante, la atención más apasionada, no son suficientes. Incluso, se dispersan. Es preciso recobrar y testimoniar esta parcialidad plena de amor sobre la cual nosotros no somos dignos de nada, según vino a decirnos Goethe.

Si existe una constante en el arte de Alberto reside en su eterno retorno. El nunca pierde de vista lo que es esencial. La curva de este arte puede parecer sinuosa, si se olvida ese esfuerzo incesante del artista para ser ese vislumbre de la Naturaleza y de él mismo, sobre todo de la Naturaleza, en principio y, más tarde, de él mismo a través de la Naturaleza.

Como pintor se embarga en la estilización, por los tonos suaves, las tintas sordas, la composición decorativa, casi musical, la atmósfera candente del verano manchego. La época no es muy propicia para innovaciones ni audacias. Pero un artista de valor hace lo que una planta: se alimenta de lo que le conviene y la podredumbre la convierte en flor.

La Naturaleza, la verdadera, la del campo, hizo irrupción en su arte. Jamás se había sentido alejado de ella: primero, en sus tierras toledanas, y luego en los bardales vallecanos o en El Escorial. Nunca se dejó llevar de las modas, ni fue a remolque de nada. Su evolución fue interior, motivada por su propio temperamento. Su escritura es siempre legible. Y se hará todavía más cuando en el contexto de las manchas coloreadas reintroduce el trazo, no como un elemento gráfico encargado de limitar el claro en relación con el oscuro, sino como alargamiento del mismo color.

La luz del cielo castellano se identifica con la obra de Alberto. Se inscribe en su línea, sobre todo, en la última etapa de su carrera de visionario. Introduce una gran simplificación en los paisajes que pinta en su monástica residencia de El Escorial. No hay más que gradaciones precisas, pero cuya precisión queda abolida en una luz global.

Su comportamiento es esencialmente el comportamiento de la sensibilidad. Esta empresa poética supone una lealtad a la fascinación del universo. Trata de hacer visible

el peso telúrico, la canción del agua, la incierta contingencia, la seducción de una música que está en las cosas perecederas, el trazo del pájaro en el cielo, el desgarrón de las estrellas por encima de nuestras cabezas, el sueño que se adivina, la palabra que tiembla en el silencio, la poesía.

Ante la obra de Alberto se llega a la certidumbre de que el lenguaje nos lleva al silencio. En el proyecto poético de Alberto existe una voluntad de apego al deslumbramiento del universo. Para bien marcar sus preferencias, el artista se rodea de materiales comunes. Este gusto por lo concreto hará de él el gran escultor que conocemos. Ama palpar su sueño, encontrar en el corazón de su sueño la gravedad de los objetos. Lo que solicita Alberto no es el afecto del viento, sino el mismo viento. Parece hablarnos constantemente del cielo, pero nunca deja de pensar en la tierra.

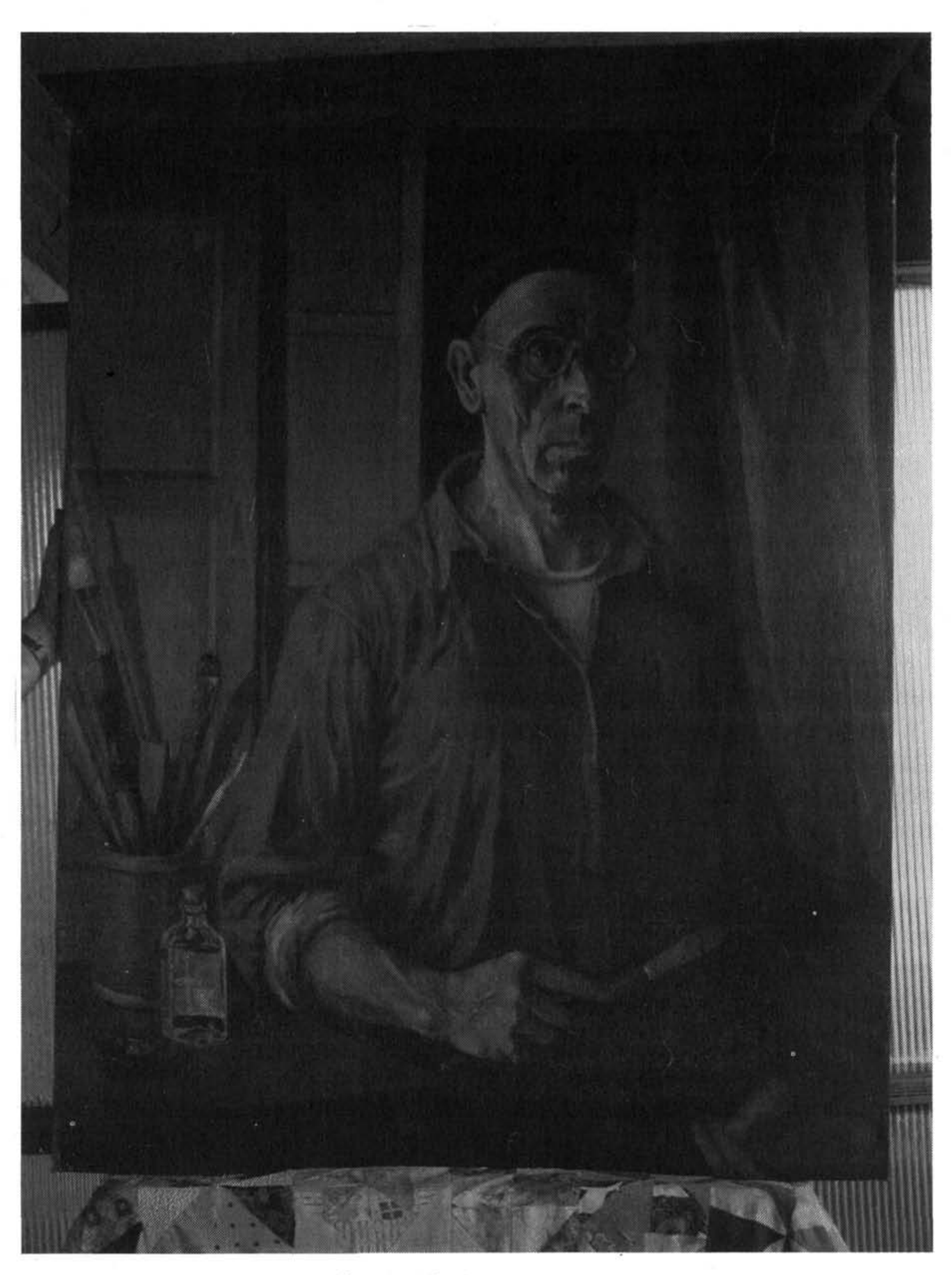
En algunos momentos, se ha evocado el mundo de la infancia del artista, sus años incipientes en Toledo. Hay un aura de soledad que le hace a veces profundamente trágico, aunque nunca deja de percibirse ese sentido de la fiesta y de lo jocundo. Y, frecuentemente, inventa los juegos y convoca los presagios. Imagina los personajes de un carnaval perpetuo. Ha sentido el rompimiento del mundo y de la Historia. Ha visto desfilar a los verdugos y ha sentido la tiranía y la abominación. Todo lo que nos dice en su obra es el testimonio de la vida de un hombre contra lo que amenaza la vida de los hombres.

Alberto nos encanta y nos deslumbra. A lo largo de los años nos ha llenado de soles, de estrellas y de los más variados personajes que pisaban el suelo temblorosamente. Es el milagro de la vida con una constancia magnífica. A veces, los ojos se impregnan del color de la infancia.

En Alberto existe una ambigüedad, tanto más admirable, porque parece no razonada. Podríamos decir que suena, justamente, porque posee esa fluidez del sonido que no engaña. Se expresa sin pretender convencer. Se impone sin saberlo y convence sin quererlo. Entre Alberto y la obra de Alberto queda eliminada toda distancia. Ante todo, es el hombre de lo real, pero hay que entender que la realidad está tejida a partes iguales de trivialidad y de sueño. En esta posición, entre dos márgenes, se sitúa Alberto. Pero no remonta o desciende el río. Simplemente lo acepta. Es un artista con la mirada siempre sorprendida. La mano toma el mundo entre sus dedos y por transparencia nos lo revela. Es el artista de la claridad y de la evidencia. Esta claridad la expresa por un lenguaje que le es propio, por un lenguaje primitivo —no *naïf*— cuya eficacia exige de nosotros un estado de presencia, porque si no respondemos a él, todo estará perdido.

Alberto es el perfecto artesano, consciente, refinado, que posee la inteligencia del material y el instinto poético de las formas sensuales. Sin embargo, desconfía del material, que supone el riesgo de cautivar al escultor y de convertirle en su prisionero. El arte comienza donde termina la materia.

Alberto nunca fue tentado por la abstracción purista, porque la escultura abstracta, a veces, se limita a la creación de objetos y él anhelaba expresar toda una orquestación solamente posible en la composición, especie de concierto con unas notas que van de lo grave a lo agudo. Pero su gran preocupación es hallar el lugar en que se puedan



Alberto Sánchez: *Autorretrato*

enlazar. Ligar elementos de una misma naturaleza es fácil, pero enlazar un ovoide con un cuadrado se convierte en un problema. Gracias al movimiento continuo de sus figuras puede llegar a ligar elementos diversos y a expresarse con formas inventadas los antagonismos que se hallan en el fondo de la naturaleza humana. El problema se halla en superar la abstracción.

El gran interrogante está en expresar lo que es humano, de otra manera a como lo hicieron los artistas de la Edad Media o del Renacimiento. Con formas inventadas se puede formular la realidad humana, la presencia del hombre. Lo que cuenta ahora es hallar la nueva dignidad del individuo.

En el panorama español la obra de Alberto es resueltamente innovadora. Es un momento decisivo para la escultura. En unos años inventa lo esencial por el despojamiento progresivo y la depuración. La característica más personal, es el impulso fundado sobre un equilibrio audaz, el retorno al barroco y a la policromía olvidada desde hace siglos y las construcciones a partir de elementos en materiales distintos empleados en escultura. Rara vez se encuentra en la obra de un solo creador tal suma de descubrimientos e intuiciones. Alberto pertenece a esa clase de artistas precoces que liberan todo en el umbral de su vida.

El vuelco de las perspectivas naturales de los cuerpos en el espacio, mostradas por la anatomía clásica, el desplazamiento de las luces y las sombras siguiendo una imaginación paradójica, podrían valerle el título de escultor de una nueva modernidad. Existe un deseo, casi una pasión de la metamorfosis. Y esta metamorfosis consiste, no como en Ovidio, en el paso de un cuerpo a otro; por ejemplo, de un cuerpo de mujer a un cuerpo de cisne, sino en una dislocación de los miembros de un cuerpo cualquiera, seguido de un chorro de luz imprevisto que impulsa todas las partes de la escena.

Lo desconocido para un artista, se traspone en imaginario y él lo coloca en situación de entusiasmo. Es el entusiasmo que provoca el estallido y el misterio de las esculturas de Alberto. Uno se siente fascinado por estas formas deliberadamente elementales. Se da la grandeza en la simplicidad, la gravedad en la emoción y esa poesía que desborda con una fuerza secreta, extraña, de tantas invenciones inagotablemente renovadas, tal como aparece en la obra de este artista, que sabe permanecer siempre indefectiblemente escultor.

Alberto nace poco antes de finalizar el pasado siglo. Los períodos de su arte son como las etapas de cada una de las generaciones que han marcado nuestra época. Alberto es un visionario y un solitario, un buscador de lo absoluto, que no se sentiría satisfecho formando parte de un grupo, demasiado exigente para aceptar una disciplina que pudiera poner en peligro la integridad de su arte en provecho de una ideología.

No cesó, con una obstinación lúcida, de reflexionar sobre el arte contemporáneo, de dar vueltas a las cosas sobre los aspectos tanto humanos como plásticos, en su búsqueda de soluciones. Alberto es siempre él mismo, en la sociedad y en el pequeño mundo cerrado del arte. No arremete con sarcasmos contra las escuelas de Bellas Artes, que persisten en propagar el error de un realismo de iniciación surgido del Renacimiento, o contra los artistas rutinarios entonces de moda en los certámenes nacionales, cuya obra concurre para falsear el gusto popular.

Fueron momentos terribles. Al salir de su taller, la guerra confronta a Alberto con la más descarnada realidad. Fue una experiencia fundamental. Las evidencias aparecen en el artista: el valor humano de los hombres sencillos, sus compañeros, su eficacia, la facultad de invención espontánea y también la belleza esencial de las cosas.

Trata de situarse en el diapasón del dinamismo, de la acuidad del universo contemporáneo. Pero nada de copiar la realidad. El artista rutinario se esfuerza en vano en querer rivalizar con una realidad bella en sí. Alberto, en cambio, arroja sobre esta realidad moderna un ojo no menos crítico que arrebatado: la búsqueda de lo útil, de lo funcional, puede conducir a una pérdida de belleza.

En sus juegos plásticos, se va a inmiscuir el soplo de una vida emotiva. Al mismo tiempo, se confirma en Alberto su admiración por los primitivos, el gusto por la monumentalidad que nunca había perdido de vista y la firmeza de la construcción. Aquí, ciertamente, ha jugado el deseo, apresado en el corazón del escultor, de hacer llegar a las masas populares el arte moderno, faltas de una cultura de la que estaban desheredadas.

Después de varios siglos de tentativas ilusionadas, nuestra época busca sus nuevas reglas de estilización. La visión convencional, ligada durante siglos a una determinada cultura general y a un dominio determinado de la acción, hoy, pierde en un mundo que cambia de valores plásticos e intelectuales, toda posibilidad de evidencia inmediata. Sin embargo los artistas de hoy encuentran los mismos problemas y soluciones que sus antecesores, contrariamente a ciertas apariencias.

La escultura de Alberto no es una obra de arte agregada a la realidad. Ella es la misma realidad encarnada. Encuentra su sitio en la evolución de las formas y de las ideas, una suerte de lógica que es la misma que comporta la Naturaleza.

Como ilustrador o escenógrafo llega a ocupar un puesto preponderante, gracias a la elocuencia sugestiva y al despojamiento del trazo con su necesidad de concisión. Tiene un sentimiento refinado de las proporciones y del equilibrio vivo, gracias a su cuidado de penetrar en el fondo de los textos para no dar más que lo indispensablemente visual y gracias, sobre todo, a su sentido artesanal del trabajo bien acabado.

Con el tiempo, la amplitud de la visión, su riqueza interna, su majestuosa quietud no hacen más que progresar y ganar seguridad. Y ese vigor que brota, inagotable y sereno, se instala en todas las direcciones que parten hacia las fuentes de todas las técnicas. Es de los pocos artistas que han explorado ampliamente las posibilidades ofrecidas por todos los lenguajes estrictamente plásticos.

Resulta bastante asombroso, posiblemente ejemplar, ciertamente magnífico, que Alberto, cuya obra está considerada como una de las más importantes de nuestro tiempo, se incline todavía, insaciablemente, sobre los mismos problemas y se interrogue sin cesar sobre su arte con tanta tenacidad, serenidad y pudor. No hay ningún estallido ni ningún grito. La búsqueda ya no es para el frenesí y el sufrimiento exterior. La espera es reflexión. Un nuevo impulso va a surgir en él. Y es este impulso el que le va a inspirar el punto de partida para los próximos años, pero unos años que no le han de llevar hacia la vejez del cuerpo, sino a la juventud del corazón.

La palabra clave de su estética es el contraste en oposición con la antigua idea de la armonía y edifica un arte en el que los elementos formales se oponen, se disocian con el fin de liberar el máximo de energía, porque quiere una obra de arte significativa de su época, porque ha sido uno de los primeros en sentir la transformación que implica la visión en el mundo moderno. Alberto, sin pretenderlo, exige mucho a quien contempla su obra, porque aspira a una comunicación de poeta a poetas. Hablar es responder a todo.

Alberto tiene necesidad de lo real y de la Naturaleza viva para inspirarse. No trata de asombrar ni seducir, sino que se limita a elaborar imágenes en volúmenes del mundo que ama. Tampoco trata de imponerse. Se propone desarrollar la imaginación y el análisis plástico a través de objetos planos o cóncavos en materias distintas para ponernos en contacto con la Naturaleza. Nos lava los ojos para enseñarnos a ver. Es sin duda el artista más cuidadoso de dar a la realidad una definición que escapa, constantemente a nuestros contemporáneos. Su arte se singulariza en esa resistencia a la separación radical entre abstracción y figuración. De hecho, la obra de Alberto tiende a superar estos problemas para encontrar otros códigos. Los problemas son siempre los mismos: la luz y la sombra. El movimiento de la espiral es el primer movimiento verdadero, es el nacimiento del mundo, el momento en que la vida comienza a condensarse.

El mundo de Alberto está impregnado de elementos de la infancia. Para aproximarnos a su arte es necesario haber reencontrado la infancia, lo que supone que es necesario haberla perdido. Para entender la luz que envuelve las figuras de Alberto, posiblemente, sea necesario haber atravesado la noche. La claridad es siempre un triunfo sobre las tinieblas. La poesía llega siempre al final de la prosa, pero la poesía es una vocación, mientras que la prosa es un estado. La prosa se da primero y ocupa el espacio entero. La poesía es un destello que es necesario llevar difícilmente y con constancia, de un lado a otro de la conciencia. La poesía de la revolución aparece al final de la prosa de la Historia al consumir a sus propios héroes.

José Rodríguez Alfaro

LECTURAS



Juan Carlos Onetti

La profecía de Juan Carlos Onetti*

Cuando el presidente del Uruguay, Julio María Sanguinetti, hizo entrega del Premio Nacional de Literatura de su país a Juan Carlos Onetti, dijo que el galardón era «apenas un reconocimiento de lo que ya el tiempo y la memoria de nuestra gente había decretado». Y definió a Onetti como «el mayor escritor uruguayo contemporáneo».

Cierto que ya España se había adelantado a la patria del escritor al concederle en 1980 el Premio Cervantes; pero, claro, eran días en que en el Uruguay mandaban los arrastradores de sables y él, Onetti, había tenido que exiliarse y fijar su residencia en Madrid.

Y en un ámbito distinto, y más propio, Mario Vargas Llosa habría podido agregar otro mérito: el que expuso en 1967 cuando reconoció en *El pozo* «el inicio de la *novela creativa* en América Latina».

De este hombre y de su crecida nómina de obras hay una, no tan célebre como *El astillero* o *Juntacadáveres*, de su primera etapa, pero que, aparte de ya revelar la extraordinaria calidad artística de su escritura, esa incorporación que él hace de la más justa poesía al narrar, a la hoguera de los años turbios que vendrán después para sus tierras chica y grande, tiene una amarga condición profética. Estoy seguro de que Onetti es el primero en deplorar el vaticinio que inconscientemente hizo, y mucho más aún su cumplimiento.

Me refiero a su novela *Para esta noche,* y de la cual hace un amplio y agudo estudio María C. Milián-Silveira en su libro *El primer Onetti y sus contextos,* recientemente editado en España y que abarca la producción inicial de Juan Carlos Onetti. *Para esta noche* fue publicada en 1943 y unas décadas más tarde su ficción habría de adquirir una actualidad (o realidad) escalofriante. Como si la historia copiase a la literatura. Tanto es así que hasta la ubicación de la trama ha sido motivo de polémicas, pues si para Ruffinelli «está edificada sobre un hecho real y muy próximo (temporalmente) a su escritura: el fin de la Guerra Civil española», en contrario para Emir Rodríguez Monegal su sede es Buenos Aires y «anticipaba (de una manera casi visionaria) una Argentina dominada por el terror, por la delación, por la violencia institucionalizada». Naturalmente, Monegal está hablando de la Argentina de Perón, y sin duda esta fijación suya de la novela es más exacta; pero a nuestro juicio quien acierta plenamente es la autora del libro que comentamos al entender la obra como «una metáfora, una alegoría de un país en cualquier lugar del mapa donde hombres y ciudades se desgarren bajo una revolución». Claro que por su léxico, ambiente, aún personajes, su contexto geográfico y anímico recuerda más el hispanoamericano que el de otra parte del mundo.

* *María C. Milián-Silveira:* El primer Onetti y sus contextos. *Editorial Pliegos, Madrid.*

Además, sin perder la característica de universalidad que tiene la saga onettiana en su preocupación e indagación por la esencialidad del ser y el estar humanos, *Para esta noche* es la más política de sus incursiones y estructuralmente una de sus piezas más transparentes. Para no pocos el tema principal de la novela es la trampa, una trampa en la que están atrapados, prisioneros todos sus personajes, pero especialmente los protagonistas Ossorio y Morasán, dirigente revolucionario el primero, jefe de la policía política el segundo. Mas lo incisivo es que los dos tienen una procedencia ideológica similar, pues Morasán viene también del «Partido» y hubo un tiempo en que, «antes de juntarse con aquellos a los que llamaba 'los perros' con voz más llena de odio que ninguno, como si escupiera», estaba seguro de que «la vida era aquello, el partido y los camaradas» y «comentaba con Barcala los sueños pasados y los otros, los únicos que lograban encenderlos, los que iban a venir mañana...». Sin embargo, ahora busca a Ossorio para matarlo y asesina a Barcala. Como el Vautrin balzaquiano o *El hombre que fue jueves* de Chesterton, el perseguido de antaño deviene perseguidor, la víctima victimario. Pero es un círculo vicioso, una traición recurrente que amplía su diámetro, pues a su vez Ossorio delata al «mulato» Barcala porque «el Partido sospecha de él», y en realidad es cierto que éste «está a punto de entregarse».

Significativamente la novela se abre en un lugar de nombre inquietante: el bar *The First and the Last,* y en este juego de alegorías hay un hombre que «tiene un lápiz en la mano y escribe». De él son estas palabras: «Nonó —dijo el marinero—. No se trata de discutir ni estoy haciendo propaganda. Imagínese que soy un hombre malo, ¿eh? No me importa la injusticia ni nada; pase lo que pase en el mundo... Si soy así, lo que tenga que pasar, pasará. Y si soy de otra manera, si quiero mejorar las cosas, si me preocupo por todo, lo mismo. Lo que tenga que pasar... Así que yo haga o no haga todo va a ser igual. No me mato por ideas». Este fatalismo existencial, pero resuelto en otro plano, alcanza su clímax en la conversación entre Barcala y Ossorio, cuando éste, mandado por el Partido, va a matar a su antiguo camarada. Primero hay esta confesión de Barcala: «... alguna vez, sí, el cansancio de la misma tarea me envenenaba y me descubría débil, me veía llagas tan asquerosas como las de ellos, los perros...» Para concluir: «Y descubrí que el enemigo no lo había hecho Dios ni el Diablo, sino nosotros mismos».

En *El primer Onetti y sus contextos* se advierte que en alguna ocasión el narrador uruguayo ha declarado que el único compromiso esencial al que el escritor está sometido, «es con la condición humana». Y estas pesimistas, desgarradoras, pero lúcidas reflexiones de Barcala recuerdan precisamente las torturantes dudas, incertidumbres del Cheng protagonista de *La condición humana* de Malraux, autor con quien Onetti tiene aquí más de un punto de contacto. Las mismas interrogaciones por parte del personaje y la misma difícil sinceridad del autor por no dividir a los hombres en buenos y malos, por no ver en blanco y negro nada más, por su rechazo del maniqueísmo, aunque esté en juego una ideología y un hacer con los que en el fondo se simpatiza. «¿Quién va a escuchar al que proclame el odio a la injusticia? ¿Quién va a prometer un nuevo mundo de odio, de fanatismo, si todo eso no estuviera ya en el alma y en la vida de cada uno, si cada uno no viviera su pedazo de nuevo mundo hediondo?»

Milián-Silveira observa que en el prólogo a la primera edición de *Para esta noche* nos dice Onetti: «Este libro se escribió por la necesidad —satisfecha en forma mezquina

y no comprometedora— de participar en dolores, angustias y heroísmos ajenos». Otro rasgo más de la nobleza y sinceridad del autor. Pues aún «sin creer totalmente que la noche tendría un fin», ésta se va diluyendo a pesar de todo en un atisbo de aurora. Pero mientras tanto, en ese interregno donde se entrecruzan «dolores, angustias y heroísmos», vemos por un lado que la oficina de Martins en la Casa del Partido es *sentida* por Ossorio «de un olor frío, descorazonador y solitario», y por el otro, que la Central de la Policía Política, donde opera Morasán, anticipa en América, siniestramente, las estaciones de policía de Batista, los cuarteles de los «milicos» argentinos, uruguayos y chilenos, las «dependencias» de Seguridad del Estado en Cuba y Nicaragua. Igualmente otro indicador o premonición de lo que vendría después es la importancia de los «documentos», adelantando el fetichismo que éstos cobran en la cotidianeidad de los regímenes dictatoriales, donde sin ellos el ser humano es nada, no existe, como lo revela Vladimir Bukovsky en su testimonio *Ese dolor lacerante de la libertad.* Lo insólito es que Onetti intuyera esto en los años cuarente (si bien es verdad que para entonces ya existían los estados nazi, fascista y comunista).

Como en *El acoso* (1956) el argumento de la narración onettiana cubre un breve tiempo —nueve horas—, y como el protagonista de Carpentier el suyo es igualmente un antihéroe. La novela también está estructurada linealmente, pero sobre «flash-backs» que tienen lugar en la conciencia de los personajes, y durante uno de ellos se ilumina un Ossorio de raíz anímica semejante a la del revolucionario carpentiano. En el inicio de sus luchas había en él «... la furiosa resolución de vengar y rescatar, con la felicidad colectiva, su propia dicha perdida, pisoteada, deformada en el machacar de los días». Quizás ejemplifica un afán de justicia que parte de un resentimiento persona, pero sin duda legítimo.

Del mismo modo que *El primer Onetti y sus contextos,* la historia que se nos cuenta en *Para esta noche* explora niveles que trascienden lo inmediato de la creación en Onetti, aunque esta inmediatez tenga la tremenda tensión y el significado de una guerra civil, de una acción revolucionaria; niveles que Onetti (como la autora de este ensayo sobre su obra inicial) nunca olvida, como son la soledad del hombre, su enajenación, lo inexplicable de «una vida sin más destino que la muerte», en palabras de María Silveira. Y aunque para ello Onetti apela a monólogos interiores que a veces son muy directos y tan elaborados que evidencian al escritor, funcionan literariamente con total eficacia y otorgan grandeza a la novela. Uno de llos, de hermosura sobrecogedora, es el fin de Ossorio, cuando la ciudad está siendo bombardeada y él con el cadáver de Victoria en los brazos —Victoria, la hija de su víctima Barcala, la niña de trece años en quien estaba toda «la corta pureza del rostro humano»—, avanza «sabiendo que estaba en el grandilocuente final de un tiempo, que todo estaba terminado, y que cuando todo fuera suprimido, la vida, el miedo, la muerte, otro inocente principio iba a surgir como una sonrisa de la niña sin cara que llevaba apretada contra el cuerpo».

Holocáustico final. Pero esperanzador.

De este tenor son los demás análisis que la doctora Milián-Silveira dedica a la obra prístina del subyugante escritor uruguayo, al primer Onetti revelado dentro de sus contextos, es decir, de su mundo.

César Leante

Literatura azteca: flores en el tiempo

La primera antología moderna de poesía azteca se la debemos al americanista D. G. Brintos; fue este un libro titulado *Ancient nauatl poetry* y publicado en Filadelfia en 1887. Sin embargo, a pesar de la lejanía de esta fecha, parece que aún no se ha hecho suficiente hincapié en el alto grado de desarrollo literario de algunas culturas precolombinas hispanoamericanas. Pareciera que todavía se sigue entendiendo la literatura indígena más como una fuente de información para antropólogos, historiadores y sociólogos, que como una parte indispensable del cuerpo artístico al que pertenece. Por algún extraño motivo que desconozco no se juzga con el mismo criterio estético e histórico, la pirámide del sol y la poesía azteca. El tiempo, que generosamente parece dignificar los objetos, no hace lo mismo con las palabras, al menos a nuestro entender. Permítanme sentir que hay algo de injusto en todo esto. Sí, injustamente suponemos que en materia del lenguaje, de la creación literaria, aquello que no pertenece, al menos en cierta medida, a nuestra tradición no es comprensible para nuestra sensibilidad. O quizá suponemos que dado que dicha cultura se extinguió y no «evolucionó», no hay manera de acceder a lo que es lejano, «rudimentario» y además ya no existe. Ambas son posturas cómodas y soberbias y, por supuesto, poco fecundas en el campo del conocimiento.

La presente antología de mitos y literatura azteca que nos presenta José Alcina Franch (y que será seguida por otros dos volúmenes dedicados a mitos y literatura maya y quechua) viene a ayudarnos en la valoración de esta parte del arte precolombino.

La tradición filosófica y artística tolteca, parte de la cual fue retomada posteriormente por los aztecas, daba a su dios creador los siguientes nombres: «El que se piensa a sí mismo», «El supremo Dios Dual», «El Dueño de lo cerca y lo junto». Estas formas de nombrar la divinidad nos dan indicios del grado de abstracción y belleza que podía alcanzar la literatura mesoamericana. Escribió Fray Bernardino de Sahagún: «Les enseñaban todos los versos del canto para cantar, que se llamaban cantos divinos, los cuales estaban escritos con caracteres... la astrología indiana, y la interpretación de los sueños y la cuenta de los años». El Tiempo hace, en ocasiones, extrañas selecciones, dignifica y vuelca significado y temblor histórico sobre determinadas producciones culturales. A veces, contemplando la sencillez y a la vez lo grandioso de algunas construcciones precolombinas nos invade el temblor del tiempo, el asombro y cierta ternura. Sin embargo, no siempre nos ocurre lo mismo con el lenguaje. Admiramos con menos indiscriminación en este terreno. Pero no hay que olvidar que los aztecas consideraban que tanto sus pirámides como sus poemas eran obras de arte. En cuanto a los toltecas, esta

fue una cultura que consideraba el camino del arte como la manera de suavizar la melancolía que produce la conciencia de la finitud; a tal punto que creían que la pérdida de sus códices, los libros que eran «la tea y la luz», era una enorme catástrofe.

Según Miguel León-Portilla, en el mundo mesoamericano existieron dos corrientes de pensamiento bien diferenciadas. Por un lado, nos encontramos con un pensamiento que tiene su centro en la veneración a Quetzalcóatl, a un Quetzalcóatl que era el símbolo de la sabiduría y el humanismo. Fue una corriente filosófica que se originó en Teotihuacán, ciudad en la que parecen encontrarse las raíces culturales que después habrían de extenderse por el valle de México. Quienes más fielmente siguieron este pensamiento «humanista» fueron los toltecas; los habitantes de Tula que adoptaron esta doctrina hablaban de curarse la herida de la muerte dejando arte en la Tierra, ya que ellos no podían perdurar.

Por otra parte, tenemos lo que León-Portilla ha llamado la visión místico-guerrera azteca. Ellos inventaron las «guerras floridas»; la tradición más cercana sería las guerras del arte, pero arte en un sentido trascendental y no sólo estético; lo que para nosotros es una contradicción, para ellos era de una lógica escalofriante.

Si bien es cierto que estas dos corrientes de pensamiento son esencialmente distintas, no lo es menos que los aztecas adoptaron y adaptaron parte de los cimientos culturales toltecas. Fue hacia mediados del siglo XIII cuando los aztecas hicieron su aparición en el valle de México. Se trataba de grupos nómadas de cazadores que fueron bautizados a su llegada con el nombre de «el pueblo cuyo rostro nadie conocía». En aquel momento Tula era el centro cultural y político; así, los aztecas entendieron que una forma de dignificarse ante los ojos de las restantes culturas era asumir parte de la cultura tolteca: asumieron los mitos y las formas culturales toltecas, pero, a la vez, aportaron una profunda reelaboración de la historia y del significado de aquellos mitos, tiñéndose de su impronta beligerante, vital y a la vez llena de temor.

Sin embargo, hubo algo que los aztecas o no pudieron reformar, o ya venía con ellos cuando llegaron al valle, algo en torno a lo cual gira gran parte de la literatura náhuatl: la conciencia de la muerte.

La tradición teotihuacana narraba que el mundo había existido cuatro veces; cada creación mejoraba a la anterior, pero a su vez, necesariamente, finalizaba con un cataclismo. Entonces se estaba viviendo en la quinta edad, la edad «del sol en movimiento». «¿Qué podrá hacer mi corazón?/¿Nada quedará de mi nombre?/¿Nada de mi fama aquí en la tierra?/¡Al menos flores, al menos cantos!/¿Qué podrá hacer mi corazón?»[1]. Esta conciencia de que todo se agota, de que todo termina en ruinas, dejaba perplejos y llenos de melancolía a los antiguos habitantes del valle de México; y en este poema encontramos la respuesta de la tradición tolteca: al menos flores, al menos cantos. Las flores que eran inventadas por el Dador de la vida, el Dueño de lo cerca y lo junto, alegraban el corazón, porque «Nadie hará terminar aquí/las flores y los cantos,/ ellos perdurarán en la casa del Dador de la vida». El arte, las metáforas y los símbolos enriquecían el alma, alegraban el corazón y agrandaban el mundo. La presen-

[1] *Alcina Franch, José:* Mitos y literatura azteca. Alianza Editorial. Madrid, 1989, pág. 39.

te antología recoge bajo el epígrafe «poemas de flores», los cantos dedicados a la poesía, a la importancia de crear para no sentirse estériles, para no sentir que todo se rasga, incluso la pluma de quetzal.

Y es cierto que los aztecas no pudieron sustraerse a la conciencia de la muerte, a la conciencia del Tiempo, pero ellos propusieron otro camino para integrar esta conciencia y no enloquecer. Se proclamaron los hijos del Sol y cargaron sobre sus hombros la tarea de evitar el quinto cataclismo, alimentando a su dios y la fuente de la vida con sangre. Crearon las «guerras floridas» (lo que a la vez era una estrategia política), y una poesía guerrera y épica; ellos se preguntaron y cantaron: «No perecerá la memoria, no se dará el olvido/lo que el dios ha hecho: todo destruye, todo esparce,/en el Monte de obsidiana.»[2], porque: «como nuestros cantos/como nuestra flores;/así tú, el guerrero de cabeza rapada,/das alegría al Dador de la vida.»[3]

Estas dos corrientes de pensamiento atraviesan la antología de Alcina Franch bajo diferentes epígrafes. De los «cantos guerreros» aztecas, la «poesía épico-religiosa», «satírica», al «cancionero otomí», o la «prosa didáctica», nos encontramos ante una literatura que tenía clara conciencia de sí, clara conciencia de ser un arte con sus leyes, su ritmo y sus instrumentos para expresar el mundo. A pesar de la vastedad que agrupa la antología, podemos encontrar señas de identidad comunes. No hay que olvidar que la literatura mesoamericana nacía para ser memorizada, para perdurar no en el papel sino en la memoria verbal colectiva; la escritura pictográfica así lo exigía. Se trata pues de una literatura enormemente rítmica, acodada en la reiteración de imágenes y metáforas. Lo que puede parecer un impedimento, es, a la vez, la razón de su densidad y su expresividad. Quizás, el recurso literario más utilizado sea el difrasismo, precisamente por la necesidad de alcanzar la máxima expresividad y de atrapar la mayor cantidad de realidad posible en el mínimo espacio.

El carácter profundamente simbólico de la literatura náuatl, unido a la necesidad de condensación expresiva, hacen que sea una literatura de esforzado acceso. Con alegría ante el descubrimiento, pues es como descifrar un antiguo mensaje oculto, he encontrado que los tigres y las águilas son castas guerreras; que los cascabeles aluden a la batalla, pues los guerreros llevaban cascabeles en sus tobillos; que la silla y la estera eran el mando y el poder; y que la flor y el canto eran la poesía, el símbolo, la metáfora. Parece que es necesario conocer estas y otras muchas claves para acceder a la literatura mesoamericana. Me permito sugerir que tal vez las antologías podrían, si no convertirse en estudios exhaustivos, al menos ayudar un poco al lector profano para que esta literatura pueda ser disfrutada no sólo por los estudiosos del mundo indígena precolombino. Nunca dejará de ser una lectura esforzada, pero su belleza y el sonido profundo de la historia compensan siempre el esfuerzo. Hay que abrir el corazón al Tiempo, a otra cultura, a otra concepción del lenguaje y del mundo; aunque, al fin, tal vez no tan distinta a la nuestra. «Ladrón de cantares, ¿cómo los tomarás, corazón mío?/Eres

[2] Ibíd. *Pág. 40.*
[3] Ibíd. *Pág. 69.*

desdichado. Como una pintura./Toma bien lo negro, toma bien lo rojo./Quizás en su caída ya no seas desdichado»[4].

Tomemos la antología en nuestras manos y dejémonos sacudir por el tiempo que de ella fluye; como fluye entre las piedras.

Guadalupe Grande

La poesía de un poeta

La poesía lírica es, en verdad, el espejo donde se refleja su hacedor, ya que el poema —realidad creada— acusa en su imagen los rasgos de quien lo creó. Obra y autor son, pues, dos realidades que admiten la comparación, el estudio, la valoración. Y, si resultante la fama, la historia literaria y el cotidiano decir nos confirman la existencia de una dualidad —una simetría identificativa entre la obra y su autor— que, bien por prurito cultural, respiro en el discurso o precisión académica, tenemos de continuo en la boca: *Cuaderno San Martín,* de Borges; *Cántico espiritual,* de San Juan de la Cruz; *Campos de Castilla,* de Antonio Machado. Lo que, con Machado ahí, reafirma la acepción que estamos insinuando de su «palabra en el tiempo», cuyo significado, ahora, sería el de la eternización o, mortales somos, el de la trascendencia y el reconocimiento. Y, siguiendo el hilo de la paridad apuntada, al convencimiento de que cada palo sostiene su vela, cada obra a su autor, cada vida su tiempo. Queden, por consiguiente, las actuaciones clasificadoras —movimientos, pléyades, generaciones, capillas...— para otro momento; para cuando, a codazos, tengamos que instalar a uno entre los otros; para asuntos de escuela y enredos de antologías. El árbol que no deja ver el bosque por tener en sí características muy particulares acapara aquí nuestra atención y, mal que bien, a él se la dedicaremos en la seguridad de que el lector advertirá pronto ciertas circunstancias colectivas que, si muestras del rastreo y cotejo por la obra de un poeta, pueden servirle de referencia para cuadrar o instruir, al socaire de nuestra tesis individualista, todo un acontecer generacional. La edición, en dos volúmenes, de la *Obra*

[4] Ibíd. *Pág. 70.*

*Poética Completa (1963-1988)**, de Angel Agarcía López, nacido en Rota (Cádiz), en 1935, nos permite indagar con visión de conjunto en un modo de hacer y entender líricos de extraordinaria importancia. Y aunque no sea la biografía un método crítico seguro nos guiaremos por ella más con voluntad de comprensión y entendimiento de una cosmovisión que con afán valorativo.

Precisamente una cita de Angel García López, sacada de *Apuntes para una poética*, nos sirve de punto de arranque en este nuestro intento de compaginar vida y proceso creador: «Partir del mundo, de esto que estás pisando ahora, con el breve, brevísimo, equipaje que dan la observación y la experiencia. No hablar nunca de oídas. Convéncete del todo: en poesía lírica lo que no es autobiografía es sólo plagio». En ese «partir del mundo» hay un reconocimiento implícito del Rilke que, para escribir un solo verso, preconizaba la necesidad de haber visto muchas ciudades, hombres y cosas; de conocer los animales; de saber el movimiento de las flores al abrirse por la mañana. De vivir, en suma. De dar cuenta de sí, de interpretar el tiempo desde la propia experiencia y con palabra viva. O, como dice García López, «escribiendo el mismo poema que los otros», aunque, eso sí, «haciendo el verso tuyo», dándole «tu impronta, tu factura, tu sello personal». La psicología del autor, qué duda cabe, si la conociéramos, nos remitiría a la comprobación de tales intenciones, fidelidad cumplida o no, en sus obras. Nos acercamos, entonces, a éstas siguiendo el rastro biográfico y desde su contexto —el sujeto poemático está, siempre, muy identificado con el autor— buscamos a la persona, al hombre, al «yo soy» tantas y tantas veces subjetivado e impreso de esta *Obra Poética Completa.*

Hasta tal punto es así que nos atrevemos, desde la muy general perspectiva de los títulos, a hacer una clasificación de las obras de García López. Formarían un primer grupo, por protagonizar vivencias desde su mismo enunciado titular, las siguientes: *Emilia es la canción* (1963), *A flor de piel* (1970) y *Memoria amarga de mí* (1983). En un segundo grupo, donde tras el azogue del significante brilla la imagen de una realidad vital, estarían: *Tierra de nadie* (1968), *Volver a Uleila* (1971), *Trasmundo* (1980), *Los ojos en las ramas* (1981), *De latrocinios y virginidades* (1984) y *Medio siglo, cien años* (1988). En el tercer grupo apuntaremos aquellos títulos que, a pesar de ciertos registros diferenciadores del contenido, aportan rasgos sémicos de insoslayable subjetividad en su núcleo nominativo: *Elegía en Astaroth* (1973), *Retrato respirable en un desván* (1974), *Mester andalusí* (1978) y *Auto de fe* (1979). Incluso *Comentario de textos* (1981), la más breve entrega de García López, se nos antoja como un apartado significativo de filias literarias que, cómo no, destaca gustos personales, celebra admiraciones y confirma amistades. Tenemos que citar la de Eladio Cabañero. Y, sea inciso, recordar para curiosos e impertinentes la conveniencia de ojear las dedicatorias que, con tanta frecuencia, revelan deudas y consorcios sin, afortunadamente, compromisos para este hombre —hijo, esposo, padre— amantísmo de los suyos.

Volviendo sobre los catorce títulos que, hasta hoy, conforman esta *Obra Poética Completa* y repasando las fechas de edición podemos decir que vida y proceso creativo se

* *Angel García López.* Obra Poética Completa (1963-1988). *(2 tomos). Torre Manrique Publicaciones, S. A. Madrid, 1988.*

han cumplido en plazos muy próximos. Es la edad —treintena, cuarentena, medio siglo— un dato constatable. Obra acabada es obra publicada. Los premios, siempre (*Emilia es la canción* y *Comentario de textos*, excepciones) avalando la salida. Son excepciones igualmente, según la cronología editorial antes indicada, *Auto de fe*, becado por la Fundación Juan March en 1971 y escrito por ese año, y *Volver a Uleila* un libro éste que, por su tono y ciertos motivos, nos hace pensar en años anteriores, quizás en los de *Tierra de nadie* e, incluso, en los de *Emilia es la canción*. Algo parecido ocurre con *Los ojos en las ramas*, fechado en 1981, que nos retrotrae al «setenta y tantos» —subtítulo, por cierto, que no figura en la actual edición— cuando el hijo del poeta hace su Primera Comunión, *la hija estrena su primer diente y, números cantan, Gerardo Diego cumple* los ochenta años. No hemos olvidado, por supuesto, que la segunda parte de *Volver a Uleila*, un conjunto de sonetos, está incorporada a *Los ojos en las ramas*, obra posterior; lo que, en buena lógica, podría ratificarnos el parecer que de aquel libro dimos antes: acumuló sonetos de una primera etapa.

Curiosa nos parece la actuación de Angel García López con sus libros de sonetos. Con los sonetos, también, que intercala en casi todos sus libros. Con el soneto que, inédito, «De cómo, con los Santos Inocentes, vino Jandrín...», incorpora en *Los ojos en las ramas*. Advertimos un valiente y perseverante afán del poeta por dejar en esta estrofa constancia de una voz —algo siempre reconocido— y de un estilo que, por personal y lingüísticamente enfático, se resiste al ambridaje del soneto cuando en él, bien se advierte en *Trasmundo*, la intensidad emotiva no se resuelve con lenguaje sencillo. No hay sonetos en *Mester Andalusí*, ni en *Auto de fe*, ni en *Elegía en Astaroth*. El peso de la rima —suponemos— y el uso obligado de la palabra esterotipada romperían el conjunto, el preciosismo idiomático de tales piezas. En este pulso del poeta con el soneto no sólo advertimos rasgos de una personalidad muy acusada sino la voluntad, también, de fijar en esta estrofa la impronta de un estilo que, por momentos, logra y le identifica: «No te debí mirar. Desconocerte/o rogarle a la muerte me cegara./Nunca mirar. Debí volver la cara,/cerrar los ojos o mirar sin verte». Sí nos parece claro en este aspecto que el ángel de los sonetos no es el Angel que sobrevuela por las demás estrofas.

Hemos subrayado una nota del quehacer literario de García López que, bien mirada, podría servirnos de guía en el estudio de una obra en evolución: que arranca, se desarrolla; que madura, que culmina. Podíamos, no obstante, haber calado la obra por su cara más vistosa y segura; por donde el do de pecho siempre fue aplaudido. Pero, ¿estaríamos, en este caso, ante el mismo hombre? Si el poeta, como dijera Julio Mariscal, no «sudara» sus versos y, como sostiene Angel, no ganase «con sudor» el prodigio, ¿podría jamás haber escrito un libro tan verdadero y tan regalado como *Memoria amarga de mí*? Rezuma cansancio; transparenta el amor. Si García López no hubiera pasado por el quirófano, un 14 de noviembre de 1978, ¿habría escrito «de oídas» un libro como *Trasmundo* en donde el poeta, dolorido espectador, da cuenta de su acabamiento físico con la más natural y auténtica palabra? Estamos con este libro, de nuevo, ante un punto de referencia biográfica cierto y cardinal. El protagonista poemático, fisiológica y psicológicamente considerado, tiene nombre y apellidos: los de su autor. Minucia insignificante que no desmerecería un ápice la veracidad del contenido sería la cons-

tatación de que el proceso creador sea tan inmediato como se apunta en los títulos —madrugada, mañana, mediodía, tarde, anochecida, noche— al proceso evolutivo de la enfermedad. Son razones de «falacia genética». Nos basta suponer que hubo un momento emocional (o una palabra) para, cuando fuera, reconstruirlo, modelarlo, testificarlo. En cualesquiera de los casos, mes antes o mes después, García López se nos estaría mostrando como un poeta que canta lo vivido, lo sufrido, desde sus propias huellas de identidad con la sabiduría que da la observación y el pálpito que da la experiencia.

No hallamos reparos que nos impidan reconocer al poeta en sus versos. Se puede ubicar su voz —«pintura biografemática» y «colección de los instantes todos» como dice Jaime Siles, en el Prólogo— en un tiempo y en un espacio. El «aquí», lugar de juventud y días de amor, domina en *Emilia es la canción.* El «allí» en *Tierra de nadie,* cuando la evocación y la nostalgia conjugan la intrahistoria del poeta ofreciéndonos los «fantasmas de aquel niño/que yace en la treintena de mis años». El «ahora» es la cuña que García López clava en la cita de Quevedo —«Ya no es ayer, mañana no ha llegado»— para encontrarse consigo mismo en *A flor de piel.* Esta obra, precisamente, es clave y fundamento para, en sus coordenadas, situar la consolidación de un estilo, comprender a un autor y referenciar toda su *Obra Poética Completa.* Los temas y los motivos, «señales» en las anteriores entregas, se afianzan y convierten en la obsesión del poeta que, una y otra vez, el cómo matizando, trabaja en los poemas. Destacamos la semejanza estructural que, con desembocadura en el gusto, advertimos entre los poemas «Envoltura para guardar naranjas» y «Ninguno puede olvidar su memoria»; o, con raíz en el muchacho en quien un río toma cuerpo, «Como un rumor, un viento del Sur que nos cegara» y el titulado «Y pasé viejas calles bebiendo sol, acacias»; y «Arte cisoria» y «Por entonces tenías los labios inflamados de morderte ahí mi nombre» que zigzaguean por razones de argucias, juegos de contrarios, reticentes fantasmas. Mas habíamos apuntado motivos, temas, sí. Hay lexemas dominantes que se abren en campos léxicos cuya nominación ratifica las claves y, en definitiva, da cuentas de una ética y una estética. Señalamos, cálamo currente, algunos de dichos campos convencidos de que, palabra a palabra, podría servirnos cada uno para hacer un estudio interesante y clarificador de la poesía de Angel. Observe el lector la simbología del «agua» y el especial valor denotativo/connotativo que toma a partir de *Trasmundo.* Pero vayamos a los campos: familiares (esposa, hijos, padres, amigos), geográficos (Sur, sur, Castilla, ríos, montes...), históricos (mitos, héroes, ruinas, testimonios...), vivenciales (infancia, juventud, dolor, amor, recuerdos, temores...), simbólicos (ríos, agua, ramos, trinos, almohada...), botánico—zoológicos (flora y fauna abundantes) y eróticos (cuellos, senos, vientres...).

Retahílas de campos semánticos, de palabras. Bueno sería, tras sus rasgos sémicos, buscar el calor personal, el espíritu que las anima. Nos quedan, sin embargo, tres libros esenciales que comentar, *Elegía en Astaroth, Mester andalusí* y *Auto de fe,* y a ellos les dedicaremos, en parte, tales diligencias.

Las tres obras citadas nos presentan a un hombre, hijo del Sur y con los ojos y el sentir puestos en su Andalucía, cuyo entrañamiento y concienciación es tanto más hondo y peculiar cuanto, en apariencia, los libros tienen de corteza envolvente y aparato histórico. Nos explicamos. García López rinde homenaje al mundo fenicio, griego, púni-

co, árabe. Narra, describe, pinta, objetiva; vive, ama, padece, interioriza. En el texto, lo formal, el ritmo, el culturalismo, la estética del lenguaje, van a la par de la evocación, la sugerencia, la vividura, el estremecimiento. El autor se «personaliza» en arroyos, ramos, sol, luz, aire. Su voz, así social, denuncia, acusa, clama, reclama: «Y nos vuelva una patria feliz restituida más allá de la noche, más allá del silencio». Su voz, así fiel, enraiza, idolatra, rememora: «Rama/que fui. Narciso mío, reflejado en el lago/de la niñez y el Sur». Voz, en verbo y verso vivos, así sabiéndose, entregándose: «Mi cuerpo es la palabra».

No nos quedan dudas: el hombre se ha hecho verso, poesía. Toda la experiencia humana de un ser —cuerpo en la letra, espíritu en la sinfonía, personalidad en las formas, entendimiento en la realización— ha sido fielmente reflejada por un poeta con voluntad biográfica para ser él, Angel García López. Para, en su palabra, tener su propio ámbito, su estilo. Su poesía. Para que en su misterio y universalidad el hombre sea.

Eugenio Bueno

El lugar de la desesperanza*

Un cantante comprometido —que ha hecho carrera en el exilio, pero cuya estrella comienza a declinar— retorna temporalmente a Chile sin planes preconcebidos. En el aeropuerto se entera de que la viuda de Neruda ha muerto: «una dolorosa noticia que trazaba un itinerario para las horas inmediatas» y decide asistir al velorio. Allí se reencuentra con viejos amigos y comienzan sus dificultades, en especial, cuando se cruza algo casualmente con un antiguo amor en un bar cercano. Los acontecimientos —no tan imprevisibles— y las decisiones se precipitan en el interior de un espacio y un tiempo vertiginosamente limitados: desde el velorio de Matilde Urrutia hasta poco después de su turbulento entierro; desde el crepúsculo hasta la mañana siguiente, pasando por un paseo nocturno que Judit y el cantante realizan por un paraíso de olores y jardines, es decir, las calles de un barrio residencial convertidas —por obra y gracia del terrorismo de Estado— en un mezquino infierno.

La desesperanza de José Donoso se hunde en la realidad chilena de nuestros días. En varios de sus episodios memorables, reaparece cierta representación esperpéntica de

* *José Donoso,* La desesperanza. *Barcelona, Seix Barral.*

lo real que como en obras anteriores del autor está destinada a realzar dimensiones de los personajes o características del medio social. Pero estos momentos se elevan casi espasmódicamente —al modo de olas intermitentes— sobre una escritura que el narrador acomoda o, más bien, enmascara en un estilo descuidadamente realista. Ya el marco de referencias reales que introduce el narrador —la muerte de Matilde Urrutia y la alusión a personajes conocidos de la vida cultural y política— comprometen a su escritura con un grado más que necesario de verosimilitud (verosimilitud realista) en la constitución del mundo que nos comunica. Supongo que este marco de referencias —que se extiende también a la mención familiar de diversos barrios— constituye uno de los medios con que el narrador procura persuadirnos de que su escritura es un espejo que, lisa y llanamente, más bien esquemáticamente, reproduce las deformaciones provocadas en la vida cotidiana por la represión política y otras represiones de más larga data.

Los personajes se mueven —se emocionan, toman decisiones, echan pie atrás en estas decisiones, se rebelan, se resignan— presionados por fuerzas externas que no controlan o por impulsos de zonas de su psique que escapan a su voluntad: ellos son el escenario de las tensiones entre la necesidad (que no aparece) y el azar. Su voluntad, sus intenciones, su pasión son sólo rapsódicas y subyugadas por fuerzzs extraindividuales. Desaprovechan los encuentros y oportunidades que les proporciona la casualidad y se dejan arrastrar —¿por necesidad introyectada como impulso autodestructivo?— a la derrota. Notoriamente, el narrador quiere hacerlos representativos de formas frustradas de la existencia. Los desplazamientos que estos personajes realizan por algunos barrios e instituciones de Santiago —junto a los espacios y tiempos del recuerdo— pretenden darnos una visión relativamente amplia (ya veremos sus limitaciones) de la vida social de los últimos años. En este sentido, resulta acertada la calificación general —propuesta por Alfonso Calderón— de *La desesperanza* como una «novela de atmósfera». Pero la forma de esta novela —y con ello su sentido más profundo— oscila ambiguamente entre la forma de una novela política o su parodia.

El narrador aspira (o parece aspirar) a darnos un panorama de una totalidad difícil de abarcar. Por eso, elige una serie de personajes centrales y secundarios a los que atribuye —o les supone— una función representativa. Su elección no es, por cierto, gratuita y él cree dominar o, al menos, conocer las razones de ella. Mañungo, Judit y Lopito arrastran una derrota política (la de 1973 en Chile). Son intelectuales en un sentido demasiado amplio de la palabra. Pertenecen a capas sociales diversas. Ocasión pasada de su entrelazamiento fueron la vida universitaria, el espacio político de la democracia y el hipismo (ahora trasnochado) de su generación. Representan una parte de la oposición y no precisamente la más activa y vertebrada desde el punto de vista práctico y desde el punto de vista teórico (que es otra forma de la práctica).

Mañungo (el cantautor) no es un personaje simpático o lo es sólo a medias (sus opiniones sobre las mujeres tendrían que alejarlas, aunque sucede al revés). Ve en el amor una suma de mezquindades. Tiene humanidad suficiente para creer que en su éxito ha habido una contribución decisiva de la suerte. El narrador destaca con frecuencia su oportunismo político y cierto arribismo social. Mañungo es algo siútico. Admira a Matilde Urrutia y la recuerda como Venus surgiendo de la espuma (en versión *belle*

époque). En un momento, piensa que no puede cantar más música comprometida —su especialidad— porque ha perdido su convicción íntima. Pero su conducta —al menos la que expone el narrador— no ratifica esta integridad moral. Mañungo padece una enfermedad —un ruido persistente en el oído— que su ex mujer interpreta como manifestación de la neurosis y él como un llamado desde su lugar de origen: Chiloé. Mañungo es un personaje que conecta (debería conectar) el mundo moderno —su alienación, su racionalidad instrumentalizante, su catástrofe— con un mundo en que la mitología existe. Pero esta imbricación de diversos niveles de realidad no resulta como en otras narraciones de Donoso, por ejemplo, como en *El obsceno pájaro de la noche.* El llamado que hace una bruja no tiene la fuerza necesaria y Mañungo queda a medio camino entre París y Chiloé: se queda en Santiago.

Aquí reanuda su relación con Judit, el personaje más convincente —más verosímil— de la novela. De familia ilustre, se ha rebelado desde adolescente contra su clase. Ha sido militante de diversos grupos políticos de izquierda y sufre de incapacidad de comunicación y entrega amorosa. Ha tenido relaciones voluntaristas con compañeros de estudio y de lucha política (entre ellos, algunos callamperos). Es protagonista de algunas de las escenas más notables de la novela. Le hace el amor con la boca al cantante, pero no permite que éste la toque. Sobre una lápida en el cementerio, está a punto de consumarse su entrega amorosa, pero un detalle imprevisto vuelve a frustrarla. Poseída por la histeria, dispara, en pleno toque de queda, contra una perra para impedir que goce en una violación colectiva. Hace algún tiempo, Judit ha sido detenida por la policía política junto a otras mujeres. Todas fueron violadas, menos ella, que oculta este privilegio —con un ambiguo sentimiento de culpa y frustración— ante sus compañeras de infortunio. Su torturador —encapuchado, anónimo— la ha perdonado, pero le ha hecho fingir que es penetrada. Judit ha gritado de horror, pero también de placer. Cree que el torturador no se ha atrevido a tocarla por inhibiciones sociales. Ha percibido en ella sus signos de clase. El narrador insiste en muchos lugares en su distinción, en la diferencia social de Judit y la pone además en la mente y en la boca de otros personajes. Desde su liberación —ocurrida por una combinación de azares e influencias sociales— Judit busca a su torturador para vengarse de lo que no ha ocurrido realmente. En un momento —que no está a la altura de la profundidad psíquica de Judit— no lo mata. Judit tiene impulsos autodestructivos: la consumación del placer coincide en ella con su destrucción. Judit sólo puede entregarse a su torturador genérico y, con ello, eliminarse y eliminarlo. Quizás el narrador —prolongando una obsesión de la narrativa de Donoso— quiera emblematizar en la conducta de Judit el impulso autodestructivo de una clase o, en general, del hombre.

Lopito ha sido también amante —por una sola vez— de la bella Judit. Proviene de algún estrato bajo de las capas medias. Su físico repelente es recordado a menudo, sospechosamente, por el narrador y ciertos protagonistas afines. Siendo militante de las Juventudes Comunistas, se ha robado los fondos de la Federación de Estudiantes. Sus hábitos no corresponden a los de un intelectual de su generación y a la posición política que le atribuye el narrador. Inexplicablemente ha publicado, en su juventud, un libro de poemas y hace muchos años que no escribe una línea. Ha caído en el litro. Pequeño de estatura física y moral, mediocre, ridículo, es un fracasado que por defender,

borracho, a su hijita —en otra de las escenas logradas de la novela— es detenido por la policía. Bajo la impresión de su muerte en una comisaría de barrio, Judit y el cantante alteran sus planes de marcharse a París y deciden —¿por cuánto tiempo?— permanecer en el país.

El fragmento final —un toque final de maestría— es una cruel y eficaz alegoría de la visión oficial del país, es decir, del otro Chile, del Chile diferente que —en una reproducción en miniatura— se ofrece desprovisto de fealdad y máculas para la *gente linda* y la otra que, hipócrita o inocentemente, necesitan tranquilizar su conciencia.

No cabe duda de que los personajes de esta novela pueden ser parte de la realidad referida y parte, además, de la oposición a una dictadura que ha impregnado de angustia la vida cotidiana y ha coartado gravemente las posibilidades de desarrollo del individuo. Pero no es sorprendente —dado los rasgos que de ellos se destacan— que no sean portadores de esperanza alguna. No representan fuerzas vivas de las distintas capas de la sociedad en que se incluyen. Son más bien sujetos desprovistos de toda energía y de todo proyecto. Representan sectores no esenciales para la consecución de un cambio social. Por desgracia, tampoco son esenciales para este cambio las mezquinas pugnas —en que se enfrentan otros personajes más directamente vinculados a partidos políticos— en torno a una misa y a ciertos manuscritos de Trotzky. La solución de compromiso a que se llega puede ser todo un símbolo de esterilidad política.

La elección de los personajes —en la medida que el narrador les niega su condición de individuos y los caricaturiza— nos da indicios de la posición y la relación de este narrador con la objetividad (imaginaria o real) referida. El narrador adopta cierta distancia irónica frente al mundo que narra y quiere darnos la impresión de que deja actuar —y sentir y pensar— a sus personajes. Pero en realidad ocupa el lugar de sus conciencias. No sólo interviene desde la distancia o en comentarios que satisfacen su evidente narcisismo. También está presente allí donde se oculta o enmascara. Su subjetividad —sus deseos, sus carencias e impedimentos— también están mediatizando y transformando la posible interioridad de sus personajes, manipulándolos perversamente. Ante protagonistas tan desmotivados y descontextualizados, la casualidad, por ejemplo, suele venir en su ayuda. Desestructura así el mundo. La casualidad no surge siempre de las cosas —como podría ser—, sino de las intervenciones con que el narrador, deus ex machina, mueve los hilos.

Pero el narrador no es sólo un conspirador inconsciente, embargado por ocultos designios pedagógicos: es también una víctima de sí mismo y su escritura. Su máscara (auto)indulgente no sólo lo encubre. Ciertos contenidos de esta novela se revelan allí donde deja de operar la intención del narrador (y del autor). Son delatados por la escritura. En primer lugar, sus fantasmas y temores ante todo cambio. Su desesperanza —proyectada y confirmada simultáneamente en ciertos personajes claves— no puede ser generalizada, no puede ser *exteriorizada.* Ninguna parte puede usurpar el lugar y el tiempo de magnitudes sociales más complejas y extensas. Quizá la desesperanza surja —¿es ésta nuestra esperanza?— de que el narrador no haya sabido penetrar y trabajar en sus materiales, es decir, con una imagen, no haya sabido soplar en los rescoldos de un pasado tan reciente y tan aparentemente sepultado.

Federico Schopf

Las manos y los ojos*

«Igual que los recuerdos están reunidos en el ensueño total, también los pensamientos en la mirada.» Alain.

«La mirada goza de tal trascendencia que, si bien el ojo la conduce, no puede determinarla. Su relación participa más bien del concepto que de la experiencia; siempre se ha creído que el ser accede a la existencia a través de los ojos.» Sartre.

«En el punto de hipnosis de un ojo inmenso habitado por el pintor, como el ojo mismo de un ciclón en marcha —todas las cosas relacionadas a sus causas lejanas y todos los fuegos cruzándose— es la unidad al fin reanudada y lo diverso reconciliado.» Saint-John Perse.

Muchos historiadores y teóricos del arte en todos los tiempos han intentado profundizar este tema fundamental: la mirada, la visión, ligada intrínsecamente al problema de la forma y su representación, la apariencia, la imagen. Es también lo que intentó en el siglo pasado, en su libro *El problema de la forma en la obra de arte* (Editorial Visor, 1988), Adolf von Hildebrand, a quien se presenta como uno de los grandes creadores del formalismo teórico, formalismo que se apoya en la relación visual del sujeto y la obra.

A. von Hildebrand (Marburgo, 1847-Mónaco, 1921), escultor conocido en su época y mejor apreciado en la actualidad, fue gran amigo del escritor y teórico del arte K. Fiedler, cuyas ideas reelaboró con el fin de divulgarlas añadiendo el interés de su perspectiva experiencial de artista creador.

El breve texto de Hildebrand no es de fácil lectura; su discurso está plagado de explicaciones fisio-psicologistas, a las que da un gran valor aunque a menudo no lo tengan. En la Introducción, su presentadora, Francisca López Carreño, le disculpa advirtiéndonos que no sólo el autor no es un teórico, sino que tampoco la teoría del arte había alcanzado entonces (1893) suficiente grado de desarrollo para brindarle mejor apoyo. Siendo Hildebrand un verdadero precursor del formalismo, maneja un léxico todavía incipiente, por lo cual su discurso resulta hoy inseguro y enrevesado. Nosotros creemos que son los conceptos metafísicos y contradictorios los que complican esta lectura. A este respecto se puede traer a colación algo que afirma José Jiménez: «La sensación de envejecimiento que producen ciertas estéticas filosóficas no depende tanto de que se sitúen en el terreno filosófico, como del planteamiento o talante filosófico que proponen, un talante en el que todos los niveles de la experiencia estética quedan subsumidos dentro del concepto de lo bello, visión transversal en el terreno de

* *Adolf von Hildebrand.* El problema de la forma en la obra de arte. *Trad. de María Isabel Peña. Editorial Visor. Madrid, 1988, 109 págs.*

lo sensible del Ser de la metafísica. Pero la metafísica ha experimentado ya su crisis en el mundo moderno, y ninguno de sus conceptos tradicionales puede seguir sirviendo en la actualidad como vía de fundamentación de la estética.» Se trata de algo que, en otros términos, ya había señalado Adorno.

El pensamiento teórico de Hildebrand se basa en la definición de lo artístico como aquello que se rige por leyes eternas e invariables. Leyes independientes, por tanto, de la personalidad del artista, de la historia, las modas y las academias; son las leyes de la Forma. La teoría del naturalismo late en todo el libro como supuesto incuestionable; la técnica y el dominio del material se subordinan a la representación de la naturaleza. Dice que es posible percibir artísticamente la realidad sólo a través de las formas, por lo que «... la representación domina la conciencia de un modo infinitamente más fuerte que la imagen óptica». Contrapone, pues, una naturaleza no conformada y una visión que la conforma al percibirla, lo cual constituye el límite entre la impresión visual artística y la no artística, siendo la percepción estética, en su forma, un grado superior de desarrollo humano en cuanto a su relación con la naturaleza. El valor que atribuye a la naturalidad y la unidad de la imagen en la forma es lo que diferencia un tanto a Hildebrand de los clasicistas tradicionales, al no ser esa unidad perseguida resultado de adecuar las partes a un esquema, como en la teoría de la proporción y la ordenación, sino producida en relación a «la mirada».

Culmina su pensamiento estético proponiendo que el presente debiera aprender la naturalidad del modo de ver griego —cumbre del desarrollo artístico—, que sólo Miguel Angel logró igualar. Tal propuesta está en abierta contradicción con el pensamiento del máximo formalista Heinrich Woelfflin, quien, concibiendo la historia del arte como «historia de los modos de ver», en su esfuerzo por conjugar la evolución interna de los estilos con los condicionamientos externos o históricos, afirma: «Todo artista se halla con determinadas posibilidades ópticas, a las que se encuentra vinculado. No todo es posible en todos los tiempos. La capacidad de ver tiene también su historia, y el descubrimiento de estos estratos ópticos ha de considerarse como la tarea más elemental de la historia artística».

Es indudable el peso de la influencia kantiana en el discurso de Hildebrand. Para éste, como para Kant, el mediador entre lo bello natural y artístico es el genio, que configura las reglas del arte; no se puede clasificar a Hildebrand como estrictamente kantiano, ya que para él la relación entre forma y representación no es unívoca; la categoría de forma no es tal por entero, sino que la concibe como cualidad de las cosas y de la naturaleza. Pasa explicar la unidad de lo aparente y lo real establece las siguientes distinciones: forma real, forma aparente y forma activa. Y al desarrollo de esta triple conceptualización dedica gran parte de su libro; para terminar dando prioridad teórica a la forma activa que conduce al terreno de la ilusión visual. Su definición de la obra artística como imagen espacio-temporal causada por una forma activa supera indudablemente el punto de vista tradicional según el cual las obras plásticas sólo tienen un carácter espacial, y afirma el contenido artístico como percepción ilusoria de lo real. Será Gombrich quien, mucho más tarde, insistirá en este interesante planteamiento ilusionista del arte.

El libro que nos ocupa se suma a los testimonios de otros artistas plásticos (Leonardo, Van Gogh, Juan Gris, Kandinsky...) cuyos diferentes enfoques o motivaciones están impregnados del calor de quien se encuentra directamente implicado en la materia de que habla y transmiten algo del fuego misterioso que les anima. El eco de sus palabras no tiene la resonancia metálica del discurso puramente teórico; se escuchan las manos que lo escriben, las mismas que pintan o esculpen. Precisamente por ello, se puede afirmar que el principal atractivo del texto de Hildebrand no reside tanto en su teorización, por otro lado bastante ingenua, como en su último capítulo, donde nos ofrece una referencia palpable de su tarea específica de esculpir. Al ser algo vivido se convierte en un aporte enriquecedor que explica cómo la escultura surge del dibujo y, conducida al relieve mediante la profundidad, ha de ser comprendida como una vivificación de los planos. Dice Hildebrand: «Mientras imagino la imagen en la superficie estoy en condiciones de llenar a mi gusto ese plano con representaciones formales. A la vez, me preocuparé sólo del volumen de profundidad de la piedra en tanto que tengo que calcular que mi figura encuentre su lugar dentro de ella». «Grabo la imagen en la piedra —y no sólo elimino la piedra que está fuera de los contornos, sino que también gradúo simultáneamente la forma en el interior— atendiendo a la medida de profundidad que compete a la figura.» «Mas, lo importante para el proceso, y no debemos perderlo de vista, es que siempre he de representar y a la vez esculpir en la piedra aquello que simultáneamente le aparece al ojo en un plano.» «... determinadas formas se convierten en expresión de procesos interiores aunque no se las imagine en movimiento, pues recuerdan a formas en movimiento.»

Redundando, y para cerrar el libro, Hildebrand repite su apología del arte clásico, al que todo arte verdadero debiera tender: «Miguel Angel es el artista que, junto a los griegos, ha desarrollado de modo más directo y consecuente su forma de representación artística en estrecha relación con su proceso productivo. Imaginar y representar son para él uno y lo mismo». Pocos años más tarde, desde la orilla opuesta otro plástico de prestigio, Vassily Kandinsky, daría una respuesta rotunda —aunque poco académica— a los elogios paradigmáticos del pasado expresados por Hildebrand. Kandinsky comienza su singular, y también breve, libro *De lo espiritual en el arte* diciendo: «Cualquier creación artística es hija de su tiempo y, la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos. Igualmente, cada período cultural produce un arte que le es propio y que no puede repetirse. Pretender revivir principios artísticos del pasado puede dar como resultado, en el mejor de los casos, obras de arte que sean como un niño muerto antes de nacer». Para quien no capte el sonido interno que existe siempre como propiedad de la forma, será arbitrario este tipo de reflexión.

Siguiendo con su línea de entregar al público obras clásicas de filosofía, estética e historia del arte, hasta ahora inaccesibles en lengua castellana, la Editorial Visor ha creado la coleción «La balsa de la Medusa». Valeriano Bozal, su director, parece empeñado en la loable tarea de dar a conocer obras de autores como: Paul Valéry, Alois Riegl, Galvano della Volpe, entre otros.

A los estudiosos de estética les será de gran beneficio completar parte de la bibliografía sobre el tema de la forma, la visión y la representación de las imágenes con otros dos volúmenes de esta misma colección. El primero de ellos es un ensayo estético-

filosófico de Valeriano Bozal, titulado *Mímesis: las imágenes y las cosas* (1987); en él se esboza una teoría de las imágenes miméticas al filo de las diferentes concepciones filosóficas desde los griegos hasta Lessing, Kant y Winckelmann. Y el segundo, de Francisca Pérez Carreño (presentadora del libro de Hildebrand, que acabamos de comentar, y autora de su esclarecedora introducción), lleva por título *Los placeres del parecido. Icono y representación* (1988). Libro que se ubica entre el discurso filosófico general y la investigación histórico-artística, en un terreno de estudio que desde la metodología semiótica es posible abordar con éxito; expone la teoría de los signos de Peirce, de donde extrae su instrumental terminológico y el armazón conceptual de su discurso. Al análisis del modo de representación de las imágenes pictóricas y a los problemas generales de la imagen filosóficos y semióticos agrega la problemática relacionada con el tema del conocimiento de la realidad. El atrayente punto de vista que se defiende es el de la imposibilidad de todo acercamiento inocente a la realidad, que percibimos en forma única, personal e incorregible.

Myrta Sessarego

Historia familiar*

Aunque el autor no intenta una defensa de Alemania en cuanto al antisemitismo, pues apenas nombra a este país, la obra puede servir de reflexión al respecto. Desde el final de la Segunda Guerra Mundial y tras enterarse el mundo de la barbarie en que millones de personas perdieron la vida sin poderse defender, Alemania viene soportando el pesado sambenito de exterminadora de judíos. Pero a nadie se le ocurre pensar en una ultracatólica Austria y en unas no menos oscurantistas Hungría, Polonia, Rusia y los reinos que hoy forman la confederación yugoslava. Para no hablar de Francia y de quien, desandando siglos, originó el problema: la España de los Reyes Católicos.

En el estremecido escenario de la Europa Central de principios de siglo, el Imperio Austro-húngaro se desmoronaba; al cansancio de la monarquía del Danubio por controlar tan vasto y variopinto universo, se le buscaban innumerables causas y una de ellas era la culpabilidad de los judíos por su imparable ascenso en una sociedad que

* *André Kaminski.* El año que viene en Jerusalén. *Editorial Alfaguara. Madrid.*

poco a poco perdía sus signos de identidad. Magiares, germanos, eslavos y hasta latinos no podían convivir por más tiempo bajo el águila bicéfala de los Habsburgo, mientras que las filas mosaicas se cerraban en un logro consolidador, a la vez que se abrían como posible alternativa ante el desmoronamiento circundante. Acaso, genéticamente, soñaban con una nueva Sefarad. Y como en una nueva Sefarad, estaban dispuestos a ser fieles al Emperador, a pagar religiosamente los tributos, acudir con su cuerpo y con su alma a cuanta guerra se le ocurriera a la doble Monarquía; pero no transigirían en lo del bautismo. Seguirían circuncidando a sus varones, celebrando el sábado y la Pascua con pan ácimo, y haciéndole ascos al cerdo.

Según Carlos Marx (un judío que olímpicamente abandonó su fe y todas las demás) la religión es el opio del pueblo. Pues bien; el pueblo del inmenso Imperio Austrohúngaro se recreó en una drogadicción que fue su ruina, pues nunca permitió que aquellos que no habían pasado por la pila bautismal acudieran a la salvación de un mundo que amenazaba ruina por los cuatro costados. Abundando en el opio, en Austria-Hungría se cosechó un odio contra los judíos que rebasó todos los estratos de la sociedad. Al venir la Primera Guerra Mundial, la derrota y la consecuente destrucción de la monarquía habsbúrica, la droga descrita por Marx siguió actuando, pero no como elemento que aglutinaba al pueblo y a la jerarquía religiosa para el eternizamiento de ésta como casta gobernante. El opio católico creó un quiste en el cuerpo social de los nacientes Estados que, como todo quiste, pronto fue autónomo de la anomalía que le dio origen. Para nada intervinieron las autoridades religiosas de Roma, como nunca lo habían hecho. El antisemitismo de los centroeuropeos fue ese chivo expiatorio que los pueblos tienen la necesidad de inventarse, cuando no son capaces de la autocrítica y de llegar al convencimiento de que así como nos equivocamos como individuos, también lo podemos hacer como comunidad.

De lo que puede deducirse que el opio del pueblo no es la religión, sino el mismo pueblo que acude a cualquier cosa para drogarse. Don Carlos Marx se equivocaría una vez más.

Alemania, lo que entendemos como tal (los dos Estados actuales, más los territorios integrados en Francia y la Unión Soviética) no formaba parte del Imperio Austro-húngaro y en sus «Länder» no hubo nunca un furioso antisemitismo. Las comunidades judías bajo los Hohenzollern no eran tan numerosas; y tampoco era, ni es, Alemania un país de mayoría católica, es decir, tan intolerante. Lo que ocurrió a continuación es historia más que conocida: un austriaco que soñaba con una gran nación germánica: Adolfo Hitler encontró en los judíos unas víctimas fáciles sobre las que caer; nuevos cristianos para arrojar a los nuevos leones, ávidos de cualquier carne. Lo cíclico de la historia; la desgracia humana que no cesa.

En la obra de André Kaminski, todo lo anterior no es que esté dicho; ni siquiera planteado. Pero al lector que gusta de lo exógeno puede servirle de reflexión. Los judíos traídos a colación por Kaminski son la típica sociedad no católica que vivía en Austria-Hungría y que triunfaba y fracasaba todos los días, por mor a su afán de progreso (como cualquier hijo de vecino) y por sus creencias. Es la historia de la familia del autor, a partir de los patriarcas paterno y materno. Una serie de personajes divertidos y estereotipados pueblan la narración, fácilmente situados en el escenario que les

tocó vivir. Digo lo de fácil, pues no hay complicación alguna a la hora de construirles una psicología; se comportan como miembros de la sociedad que son y más que encarnadores de ficción, son meros portadores de sus biografías, las que su retoño de estos días encierra en una novela con título bastante sugestivo.

El próximo año en Jerusalén, es la frase ritual con la que los judíos celebran la Pascua; lo que se dicen cada año, así como los cristianos aquello de feliz navidad. Sólo que ellos lo vienen repitiendo desde que empezaron su terca Diáspora hace más de dos mil años y a través de los sucesivos exilios y persecuciones. El título sugiere algo así como una especie de desandar ese penoso camino de vuelta a la Tierra Prometida. El ejemplar viene ilustrado con una vista de Jerusalén a la hora del crepúsculo, con el sol dorando de pan los antiquísimos muros de iglesias, mezquitas y sinagogas. O sea que *El año que viene en Jerusalén*, titulando una obra literaria, vendría a ser como el estrecho emparentamiento entre la realidad histórica y lo que los personajes de la novela se disponen a hacer a lo largo de las 426 páginas. Pero no. Nada de eso. Muchas (muchísimas diría yo) situaciones que a fuerza de ser divertidas resultan estereotipadas, soportándolas diálogos innecesarios, con monólogos y reiteraciones asimismo innecesarios. Historias poco sustentadas (y hasta poco documentadas) como la creación de un equipo de fútbol en Nueva York (¿qué fútbol: americano, británico, *soccer?)* compuesto de once superjugadores que ganan partidos de una manera forzadamente milagrosa...

Desconozco si el señor Kaminski es autor de otras novelas. Desafortunadamente, y como es norma negativa de tantas editoriales, no se incluye en la solapa una biografía y «currículum» literario del autor. Por lo que es imposible saber su trayectoria y si su novela *El año que viene...* es un eslabón de una secuencial vida dedicada a la literatura o simplemente una anécdota de alguien con aficiones que un buen día decidió contarnos la historia de su familia. Sin embargo, André Kaminski es capaz de elaborar situaciones eminentemente literarias, poéticas, artísticas, salpicando admirablemente una narración a la que le sobran líneas, párrafos y hasta páginas.

De todos modos, y me reafirmo en ello, *El año que viene en Jerusalén* puede servir de base para la reflexión; de hasta qué punto Alemania no es la única culpable del antisemitismo que con tanta saña lastra su presente y, si sigue progresando el tópico, su futuro. No intento con esto exculpar a Alemania de su bochornoso pasado..., sería a la vez de ineficaz, ridículo. Sólo recordar que no estuvo sola en aquellos desgraciados acontecimientos. Por lo que respecta a la novela en sí, se puede leer y hasta pasar un buen rato. ¡Lástima de título; con lo que se podría hacer con él!

Miguel Manrique

Un puñado de vidas huecas*

Ante la condición humana que a todos nos incumbe, hay quien mantiene una visión fundamentalmente optimista a lo largo de su recorrido vital, pero esto no suele ser lo normal y corriente, que consiste, más bien, en ir rebajando las actitudes de optimismo en la misma medida que la vida, en general, va haciendo rebajas. También, haberlos los hay, que como una constante, manifiestan, destilan, pesimismo y acritud ante la condición humana.

De una visión acre y negativa están empapadas las casi cuatrocientas páginas que forman la presente novela de Jesús Pardo, escritor ya conocido por su actividad periodística, por su poesía recogida en los volúmenes *Presente vindicativo estrictamente epidérmico* y *Faz en las fauces del tiempo,* y por su primera novela, publicada en 1982, *Ahora es preciso morir.*

La acción central de *Ramas secas del pasado,* se desarrolla en Madrid, y en los años que siguen al final de la Segunda Guerra Mundial. Los protagonistas son los miembros de la colonia británica residentes en la capital de España, que forman un microcosmos desesperanzado y amargo, en el corazón de un país que trabajosamente levanta cabeza después de una tremenda guerra civil. Ingleses de vidas huecas y reducidos grupos de españoles que se relacionan con ellos, son la galería de personajes que Jesús Pardo describe francamente bien, en una buena novela que deja mal sabor.

Grotesca Pleasance

Cuando la inglesa Pleasance, eje principal de la novela de Pardo, llega a España, acaba de cumplir veinticinco años. Viene a trabajar en una empresa de importación y exportación donde necesitaban una secretaria inglesa para llevar la nutrida correspondencia con el extranjero, en torno, más que otra cosa, a complicadas regulaciones cuyo único objeto parecía ser impedir toda importación que no estuviera bien lubricada por recomendaciones, sobornos y compadreos. El autor no pierde ocasión para hablar de «aquel mundo oficial madrileño de pasillos, zancadillas y conchabamientos, para soslayar, o aún mellar, la ley, ágil y huidiza como un ratón de campo, cambiante como un camaleón, permeable como una criba».

Pleasance se había casado en Londres a los diecisiete años con un rico americano al que conoció en la huida de un bombardeo, y del que se separó algún tiempo después. La imagen que Pleasance ofrece en el transcurso de la novela es grotesca y depravada, y de esta misma imagen salpica la totalidad del mundo en que se mueve: tugu-

* *Jesús Pardo.* Ramas secas del pasado. *Seis Barral. Barcelona.*

rios, burdeles, casas de cita, bares de homosexuales, pensiones lúgubres y bacanales clandestinas. Podría decirse que Jesús Pardo se «ceba» con este personaje del que al describir el día de su boda ya cuenta: «Y luego la boda, en Londres, con la familia Rootham instalada en el Ritz, y ella de punta en blanco, un blanco que sus sesiones de cama con Clifton, y con tantísimos otros, hacían sumamente impropio, por lo menos a sus propios ojos, hasta el punto de llegar a decirle a Clifton: «¿Por qué no nos casamos los dos de negro?»

También refiriéndose al acontecimiento de la boda, Pardo escribe: «Estaba —Pleasance— tan nerviosa que se bebió dos whiskies casi puros y seguidos antes de salir para la iglesia, y se cayó escaleras abajo, cuan larga era, mostrando, se dijo a sí misma, horrorizada, en el momento de caer, la entrepierna a todos los que la esperaban al pie, «porque nunca llevo bragas, no me gustan», como explicó, alisándose la falda, a su escandalizada suegra inminente».

Tierno y risible Nick

Nick Blunt, en la totalidad del desarrollo de la novela, es el respiro, el personaje donde el lector consigue encontrar rasgos de humanidad y ternura. Alto, grandote, desgarbado, de cara larga y ancha y mirada perdida de vaca pastoreña, Nick es descrito como un alguien risible pero entrañable, «que veía pasar la vida —escribe Pardo—, ya al borde mismo de la treintena, con la tristeza permanente de quien siente cerrársele una existencia que nunca había estado abierta para él de verdad. Su misma conversión al catolicismo había sido una forma de romper la monotonía, de añadir color y movimiento y aroma, incienso incluso, a una vida inmóvil e inodora. En Madrid daba clases en el Instituto Británico, y con eso y algunas clases particulares y una rentilla que le llegaba de Cambridge, Nick vivía bien en el Madrid pobre y ostentoso de la postguerra».

Los amores de Nick aparecen divididos entre una puta oficial, su novia oficial, con la que no acababa nunca de casarse, y el café Castellana, a donde iba todas las tardes y alguna que otra noche, donde se le consideraba importante escritor inglés, a pesar de que sus escritos se reducían a una novela que guardaba en los cajones de su cuarto, ya que ningún editor había querido publicársela. Así transcurría su vida, «en aquel Madrid de los años cuarenta —escribe el autor—, tan encerrado en sí mismo como él mismo, y tan cerrado al exterior que le liberaba, asfixiándole al mismo tiempo».

A Nick le gusta España y sus gentes. Viaja por ciudades y pueblos, sintiendo —como dice Pardo— que no tenía sitio mejor a donde ir: «Londres —escribe— a él le podía, y al resto del mundo anglo o hispanoparlante le podía él. Sus glorias madrileñas eran falsas, su halo del café de esmeril, en el prostíbulo habitual sus triunfos le costaban dinero, de su novia le separaba el temor permanente a concretar los cotidianos sueños hogareños en una boda de verdad».

Pero a pesar de los pesares, Nick se va integrando en el medio hispano, hasta ser clasificado en las raras filas de «indigenizado e intelectual, de la colonia británica madrileña». Hasta tal punto que el director del Instituto Británico llega a advertirle: «Tenga

cuidado. Me dicen que se pasa usted el día entre españoles. Eso no está mal en sí, es lógico que le inspiren curiosidad esta gente y sus costumbres, pero hay que ser cauto: los españoles, como usted sabe muy bien, no son muy de fiar, y luego está la situación política, pueden meterle a usted en un lío... Son gente de poco mundo, están muy fanatizados. Otra cosa es si cultiva usted los medios oficiales y la clase alta, donde la política es un juego, con reglas que se aceptan y nadie toma en serio».

Un mundo turbio, espeso

Todo es desolador, disparatado, sórdido en el entorno que abarca *Ramas secas del pasado.* Bernard, como cada uno de los sujetos que forman parte de esta historia, se deja llevar, y en el mejor de los casos, mecer, por un no saber de dónde viene ni a dónde va: «Bernard —escribe Jesús Pardo— se sentaba en un rincón del club, junto a la ventana, empapando su depresión en whisky, y esto le dejaba a prueba de toda agresión íntima hasta el día siguiente. Este excesivo beber se infiltraba en su trabajo de las mañanas: alguien comentó en el Instituto que tenía que estar pasándole algo, porque ya no mostraba su eficiencia habitual. A él le daba igual, dedicado como estaba a la contemplación incesante del desamparo sin remedio que le cubría por entero, tentacular, penetrando en cuanto le rodeaba».

Pero en este mundo de los ingleses, algo fundamental es que, pase lo que pasare, la discreción no falte. El cuerpo diplomático es el estereotipo de lo que los demás imitan, y así, Harry, secretario de la embajada británica, «indiferentee a las infidelidades de su mujer —escribe Jesús Pardo—, se sintió airado al verla irse de casa, y hubo consejo entre los dos, del que salió la decisión de mantener las apariencias al máximo: Annette volvería al hogar, aunque quedaba libre de faltar a él cuantas noches quisiera, siempre que fuese discreta».

La síntesis final de su obra, la pone el autor en boca de un joven español que ha venido formando parte de este microcosmos de ingleses ubicados en España: «Apuró —Alejandro— el resto de la botella, la tiró al suelo, quedó así, hundiéndose en la nada. Su último pensamiento se quedó en deseo apenas formulado: no volver a salir de aquella matriz sedante y húmeda». Tal vez la nada.

Isabel de Armas

Un compromiso intelectual

Paulino Masip es uno de los muchos escritores españoles que por diversas causas, aunque todas hallan el común denominador de la guerra civil (1936-1939), continúa siendo un semidesconocido para la mayor parte del público. En el caso de Masip, el exilio, la falta de datos biográficos y la dispersión de su obra, obraron en consecuencia, y, quizá, como apunta Anna Caballé[1], el hecho de que a la par que *El diario de Hamlet García*[2] aparecieran obras sobre la contienda que, si no mejores si con más fortuna, acapararon hacia sí el interés de la crítica; añádanse además la censura y la represión de la postguerra. Otros autores, a pesar de no haber sufrido el exilio y de haber gozado de la fama nacional durante los quince años anteriores a la guerra, son igualmente desconocidos y sus obras, en bastantes casos, por lo actual de los temas y por la forma de expresión, gozarían del beneplácito de la crítica y del público. Ponemos por único ejemplo a Félix Urabayen[3]. La tarea y el reto de recuperarlos nos incumbe a todos.

En el silencio de Masip han incurrido sobremaera otras circunstancias que han restado interés al Masip narrador: el haber compaginado su tarea narrativa con otros géneros —poesía, periodismo y teatro— y su dedicación al cine en el exilio. Bien es verdad que en sus artículos de periódico dejó constancia de su compromiso con la izquierda española y la República[4]. Por ello, no nos extraña que *El diario...* se alce contra aquellos intelectuales que se inhibieron o se mostraron remisos ante la guerra civil. Y el hecho de que el tema bélico continúe interesando al crítico, al editor y al público, explica que sea *El diario...* su única obra conocida. Y ello explica, a su vez, la no abundancia de referencias al escritor: las que existen elogiosas para el escritor, pero tan distantes en el tiempo como incompletas que no han sido suficientes para sacarle de su anonimato. El libro de Anna Caballé ha venido a subsanar estas deficiencias y esperamos que logre la incorporación de Paulino Masip a las páginas de nuestra literatura.

El diario de Hamlet García es un libro singular por la condición del personaje principal, por el modo de tratar el tema de la guerra civil y por su forma y estructura. Es también un libro serio y de honda preocupación sobre aquel drama colectivo, lo que no impide que en él se citen reminiscencias de otras géneros y tenga cabida el humor

[1] *Caballé, Anna:* Sobre la vida y obra de Paulino Masip, *Ediciones del mall. Barcelona, 1987.*

[2] *Masip, Paulino:* El diario de Hamlet García, *Barcelona, Ed. Anthropos, Col. Memoria Rota. Exilio y Heterodoxias, núm. 11, 1987.*

[3] *Véase nuestro libro* Félix Urabayen: la narrativa de un escritor navarro-toledano.

[4] *«En la Ciudad Condal el escritor trabaja de manera regular en el periódico* La Vanguardia *(Como editor técnico y editorialista) ejerciendo un periodismo netamente político y al servicio de la causa republicana»,* Sobre la vida y obra de Paulino Masip, Ob. cit., *pág. 30.*

no exento de ironía; guiones y paréntesis, algunos surgidos como chispas conminatorias de conciencia; monólogos interiores con la presencia inefable de la voz interior, notas costumbristas y otras ambientales que configuran el clima real y patético del tiempo narrado, etc. Y todo ello con una gran clarividencia expositiva: lenguaje directo y adjetivo conciso y específico.

Hamlet García, al que difícilmente podemos considerar protagonista —cuando cobra esta categoría es muy a pesar suyo— es un profesor de metafísica interesado sólo en sus elucubraciones intelectuales. Encerrado en su cuarto de estudio, se mantiene ajeno a cuanto ocurre a su alrededor. Por tanto, al sobrevenir la sublevación militar, no dando crédito a las noticias alarmantes que le llevan hasta su despacho, considerará que se trata de «habladurías de barrio» que nunca llegarán a perturbar su «torre de marfil». Mas pronto, esa guerra que no entiende, ni en sus causas ni en sus fines, se afianza y se introducirá en la existencia de este «inquilino perpetuo de las nubes» de forma casual, pero también de manera irrevocable: el padre de Eloísa, su alumna, será quien en diciembre del 35 le haga ver la conveniencia de afiliarse a un partido político. Este será el primer aldabonazo. Después, sin tener conciencia de ello, su libertad se reduce con las elecciones de febrero, una vez que el resultado suscita opiniones irreconciliables que se traducen en los asesinatos del teniente Castillo y de Calvo Sotelo.

Desde ahora, varias maniobras del destino se erigen en imperativos de conducta para Hamlet, ya que ha de tomar conciencia de la magnitud de la tragedia y ha de participar de lo contingente: ello cifrará su derrumbamiento intelectual, pues, a mayor participación de lo externo, menor será su estabilidad interior. Por tanto, la guerra se introduce en el libro de forma objetiva; más que por decisión artística (naturalmente que la intención del autor es la de escribir un libro sobre la guerra civil), por la magnitud de la misma. Y la vamos conociendo por las interpretaciones que de ella hacen los contendientes de ambos bandos: causas primeras, curso de los acontecimientos y alegría o desaliento ante su discurrir, incertidumbre ante el resultado, intervencionismo extranjero, drama hecho sinónimo de vida cotidiana y detalles que tienen el frescor de estar anotados en los mismos instantes en que sucedieron, etc. Hamlet García se configura como mero oidor de esos personajes que hasta él arrastra el destino. Conocemos, pues, la tragedia colectiva de «las dos Españas» a través del prisma de un intelectual ajeno al mundo de lo contingente, pero que la sufre en su propia existencia.

El primer imperativo procede del encuentro fortuito con un militar sublevado de su familia, quien pretende que le acompañe al Cuartel de la Montaña, pero en su torre vuelve a sentirse «un pequeño dios que planea su mirada indiferente sobre los acontecimientos humanos» (pág. 120); el segundo al ir a buscar a su criada una noche madrileña: una gran multitud que pide armas le arrolla, pero «como yo no juego, ni gano ni pierdo. Soy un espectador desinteresado a quien por el momento atrae el espectáculo. ¿A mí que me importan ni sus fines, ni sus consecuencias?» (pág. 125). Sin embargo, su conciencia le amonesta ante esta inhibición. Otras dos experiencias, desarrolladas en situaciones absurdas, le acaecen esa noche que van quebrando su coraza intelectual.

Los hechos que la calle —la guerra— le va mostrando, le inclinan hacia la causa republicana: «Me parece bien que en ellos (en estos días) las gentes que no tuvieron nunca automóvil lo tengan y que tomen el aperitivo en los cafés donde nunca entraron y

que coman en los restoranes donde nunca comieron y que duerman en camas y alcobas cuyas delicias habían oído contar y les eran apenas creíbles» (pág. 189). Y participando de los acontecimientos aunque sea tenuemente, Hamlet dejará de ser aquel intelectual seguro en su castillo, lo que le llena de costernación.

Pero aún se resiste a sucumbir ante la evidencia y persiste en su encierro. Hamlet, sin embargo, no tiene solución y hasta allí se presenta de nuevo la discordia: debe alojar a unos militares sublevados y tendrá que servir de «lazarillo» a uno de ellos hasta que alcance el Ministerio, una vez que el militar se hace pasar por herido en el bando republicano. Y viéndose atrapado por los designios del destino, los hechos que del 17 de julio consideraba como «habladurías de barrio», ahora los concibe como un «disparate antinatural».

Estos son hechos que le ocurren por influencia del ambiente, pero por estas fechas Hamlet ha sufrido uno de los mayores escarnios del destino: el frutero de la esquina, con quien Ofelia, mujer de Hamlet, mantenía relaciones amorosas, le salva, si no la vida, cuando menos le evita molestias impertinentes, una vez que un grupo de milicianos se disponía a llevársele por no tener documentación. Se ve obligado también a dar cobijo en su casa a Eloísa, su alumna predilecta, lo que considera un disparate: «Pero, ¿no serán, en el torbellino delirante que nos arrastra, los disparates lo único congruente?» (pág. 159). A su casa acude Daniel, también alumno de Hamlet, que combate en el frente republicano. Entre ambos alumnos surgen conatos de amor que la guerra se encargará de truncar. Daniel le invitará a observar el combate desde el Parque del Oeste y esto resultará la prueba más difícil y definitoria que habrá de pasar Hamlet. De regreso, su conciencia se subleva y le recrimina, más (o tanto como) que su pasividad, su indecisión ante lo tremendo de la hora presente. Mientras, la guerra se intensifica ya en el frente, ya en cada hogar, e irrumpe en su casa con fuerza, de mano de la criada que un día huyó para defender la causa republicana: «Por el ventanal de la Cloti la guerra ha entrado más en casa» (pág. 329).

Esta evolución del personaje se encuentra insinuada en el nombre del ¿protagonista?: Hamlet García. A Hamlet corresponde la parte intelectual del personaje que le permite mantenerse alejado de los dictámenes de la sociología y, muchos más, de los de la política. Se trata de un personaje literario—de ahí su nombre—, cuyos modelos inmediatos son el shakespeariano y Mairena, de Machado. Esta condición de personaje libresco no le pasa desapercibida, quien exclama: «En el mejor de los casos eres de comedia, Hamlet» (pág. 49). En el peor... En el peor es García con una patria en guerra, escindida en dos. Así, pues, a medida que se impone la guerra se sobrepone lo «garcianesco», la crudeza de la realidad. Y es esta relación con personajes literarios lo que permite la entrada en *El diario...* de lo paródico y vodevilesco y ribetes de sainete: anónimos que delatan relaciones amorosas extramatrimoniales de Ofelia; afán de venganza a la usanza calderoniana; deseos y temores al mismo tiempo por descubrir lo cierto de esos anónimos, etc.

Así, pues, en *El diario de Hamlet García,* asistimos al desmoronamiento de un personaje que se ve zarandeado por unos acontecimientos históricos irracionales. Este desmoronamiento se da en dos planos: físico o humano (lo concerniente al Sr. García) e intelectual (lo referido a Hamlet), pues, a medida que entra en su interior lo contin-

gente, el baluarte de su estabilidad se va derrumbando. Hamlet García es una víctima total de la guerra civil. Y junto a él aparecen otros personajes también de carne y hueso que cobran tanta relevancia como el mismo Hamlet; y como él también víctimas de aquellos deleznables hechos.

Todo ello se estructura en tres macrosecuencias que tratan de corresponderse con otras tres en el plano del contenido —de aquí el título de cada una de ellas—; pero realmente se trata de dos y, en última instancia, de una cuyo único y estremecedor protagonista es la guerra; lo demás son hechos y personas traídos y llevados por los acontecimientos, de manera que la segunda «La guerra» y la tercera «La alumna», cuya acción se inicia el 18 de julio y su ambiente meses antes, no son sino una prolongación de la primera parte. Y ésta, la primera, «Definiciones», a través de sus cinco secuencias, también tituladas, es una presentación de Hamlet con incursiones en su infancia hasta llegar al momento desde el que nos habla: 1 de enero de 1935. *El diario...* concluye unos días antes de que se inicie el asedio de Madrid en noviembre de 1936. Pero Hamlet García, el señor García, no ha muerto, sino que como una víctima más, «por ahí anda».

Juan José Fernández Delgado

Vázquez Rial: memoria y anonimato

Es la muerte, que pasa dando la vida.
José E. Rivera, *La Vorágine.*

También para Horacio Vázquez Rial (1947) escribir es un acto de amor y un acto de reencuentro con sus propias entrañas. A modo de catarsis, y desde la pasión que le define, ha logrado concluir su ciclo novelístico «argentino»: *Historia del Triste (HT), La libertad de Italia (LI)* y *Territorios vigilados (TV)*[1]. Sin embargo, más que ante una trilogía nos encontramos ante dos novelas —la segunda fracturada en dos volúmenes— que logran inmiscuir al lector en la historia violenta de una tierra sombría.

Es obvia la unidad estructural y temática de *LI* y *TV:* Miguel Arellano, miembro de una organización subversiva, huye en busca de la libertad con el dinero de un resca-

[1] Historia del Triste. *Ed. Destino, Barcelona, 1987. Finalista Premio Nadal, 1986.* La libertad de Italia, *Ed. Destino, Barcelona, 1987.* Territorios vigilados. *Ed. Destino, Barcelona, 1988.*

te; sus antiguos camaradas lo asesinan a mitad de camino: en Barcelona. Once años después, Joan Romeu saldrá de esta misma ciudad para vengar la muerte de su compañero, si bien luego entenderá las razones últimas del viaje: «He regresado para perseguir a mis perseguidores, para que no me persigan ya más, para que ocupen su lugar de una vez por todas» *(TV,* 129). Dos intelectuales que han perdido sus creencias, dos militantes ya sin ideales que son, en el fondo, el mismo hombre; por ello, Romeu cumplirá finalmente con el deseo de libertad de Arellano, con su esperanza de alcanzar una nueva vida.

HT, sin embargo, parte de otras perspectivas y va más allá de este relato. Cristóbal Artola, el Triste —un asesino a sueldo en la época de la represión— comparte con sus homólogos, es cierto, la *facilidad* ante la muerte y un profundo sentimiento de escepticismo; pero lo hace, a diferencia de ellos, desde el primitivismo espiritual y desde la confusión ideológica.

En cualquier caso, no pretendemos marcar las diferencias sino señalar los puntos de contacto. De ahí que podamos decir —como reza el título de otra novela de Vázquez Rial[2]— que los protagonistas, todos y cada uno de ellos, deambulan entre oscuras materias en busca de la luz y de la claridad. Hemos planteado el siguiente análisis atendiendo a tres parejas de términos opuestos, tres ejes, que son presencia constante en la narrativa de nuetro autor: *amor/muerte, historia/anonimato, luz/oscuridad.*

1. Amor/muerte

Claramente, hay más muerte que amor a lo largo de estas novelas y, por tanto, más penumbra que goce. El amor es una prueba, una tarde, un instante nada más para el Triste; una entrega fugaz en el camino hacia la soledad inevitable. Para Miguel Arellano, en cambio —el hombre que hace el amor como «una máquina desesperada» *(LI,* 74)—, todo ha quedado atrás: la nostalgia, la poesía y los sueños son espectros de la juventud, esto es, aquello para lo que no hay tiempo ni espacio posibles sin alcanzar antes la libertad de Italia. Y, por último, Joan Romeu —el personaje a quien el autor sí concede un encuentro emocionado, unas horas de caricias, «una noche de jóvenes amantes recobrados» *(TV,* 69)— logra, haciendo presente el amor, romper la convicción según la cual «la pasión (...) recorre desde su origen el dominio del recuerdo, respira desde su origen en la calma luz de la memoria» *(TV,* 71).

A pesar de ello, en ninguna página de *TV* se alcanza el entusiasmo amoroso de algunos fragmentos de *Oscuras materias de la luz,* a saber: «(...) te miro dormir, tan hermosa, es tanto mi amor al modo en que la mecánica del universo se cumple en tu materia, que olvido por un instante la obstinada declinación que sin cesar se obra en ti, hurtada a mis ojos por la delicada parsimonia con que transcurre nuestra existencia» (pág. 72).

En el polo opuesto del eje, la muerte y su abrumadora presencia en el mundo narrativo de Horacio Vázquez Rial. Cristóbal Artola construye una escueta y llana filosofía

[2] Oscuras materias de la luz (OML), *Ed. Alfaguara, Madrid, 1986.*

de la muerte[3] para afrontar su rutina de destrucción; no hay teorías políticas ni altas esferas revolucionarias: la muerte es, simplemente, un arma de trabajo. Y, no obstante, el Triste se enfrenta a ella en muchas ocasiones de forma menos despiadada que Romeu o Arellano; con el mismo descreimiento, es verdad, pero con mayor perturbación.

Para estos hombres la muerte supone, precisamente, un escalón más en la lucha que mantienen con su propio pasado. Aprendieron la muerte en el hábito de la militancia, pero ésta se presenta ahora como «el ámbito de los hechos irreversibles» *(LI,* 25), como «el juego de los héroes, de los esclarecidos, de los escogidos y señalados por el dudoso dedo de Dios» *(LI,* 26). En definitiva, los muertos tienen ahora otro nombre y otro rostro: hay cadáveres más o menos cercanos, cadáveres más o menos urgentes y cadáveres *menores,* por ejemplo, «el de un soplón sórdido, de esos a cuya sangre no habría que bajar jamás» *(LI,* 81).

En consonancia con la existencia cruenta y fracasada de los personajes, los asesinatos se describen con una pulcritud imperturbable y no con la emoción cálida que se refleja —nuevamente— en *OML.* Basta cotejar los siguientes párrafos para verificar tan distinta actitud ante la muerte:

«Arellano saca parsimoniosamente su revólver del bolsillo, lo levanta sin que nada separe de los costados las manos del otro, apunta cuidadosamente, a dos, tres, centímetros del rostro borroso del voluntario inerme, y aprieta el gatillo cuando el cañón roza la piel de entre las cejas: López cae blandamente, se da al morir (...) mientras Arellano, metódicamente, lo remata con un disparo en la sien de la cabeza vencida» *(LI,* 66).

«No veré nunca a mi madre muerta, no tendré el recuerdo de mi madre muerta, no cerraré sus ojos: mi madre tendrá para siempre los ojos francos y tristes de la vida, y el coche que recorra la ancha calle del cementerio que conozco o sueño, será un coche vacío, no llevará a nadie a enterrar (...): es el cumplimiento de un viejo acuerdo: no la veré morir, no me verá morir, y es como si ninguno fuese a morir antes que el otro» *(OML,* 158-159).

2. Historia/anonimato

Este segundo parámetro señala la tensa y compleja relación —que se manifiesta fundamentalmente a lo largo de las dos últimas novelas— entre la necesidad de olvido y la necesidad, también, del recuerdo. A pesar de que los personajes saben que «la historia ensucia» *(TV,* 82) y que no es más que «un hacer sin objetivo aparente, sangriento, doloroso, incomprensible» *(LI,* 16), desean no perder la memoria porque para que la historia permanezca «hacen falta memorias» *(TV,* 207).

Joan Romeu, principalmente, intenta salvar la memoria: «A decir verdad, es lo que hago cada día, enseño historia, explico para otros pero, sobre todo, para mí mismo» *(TV,* 129) frente a todos aquellos que, en la Argentina, aceptaron una consigna definitiva: como afirma Santiago Kovadloff[4], «el mandato era claro: ninguna pregunta». De

[3] *Liberman, M. «Historia del Triste»,* Hispamérica, *núms. 46-47, Washington, 1987, págs. 230-233.*

[4] *Kovadloff, S.* Argentina, oscuro país. Ensayos para un tiempo de quebranto, *Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1983, pág. 42.*

este modo, el país pierde la historia —la memoria, por tanto— y sus habitantes se convierten en la *primera generación de la nada:* «Nadie veía nada, nadie oía nada, nadie sabía nada: o veían, oían, sabían y callaban, callaban, callaban» *(TV,* 32-33).

El antagonismo entre esta generación y otra «desviada, asesinada, golpeada, destrozada» *(TV,* 127) —a la que pertenecen Arellano, Romeu y tanto otros— no es el único; existen múltiples alusiones a la «estratificación» de la sociedad argentina, de las cuales destacamos las siguientes:

«Aquí sobrevivieron, de un lado, del lado del poder constituido, del lado del ejército, del lado de la dictadura, la tortura, el dolor, los peores, los más malvados; del otro, del lado de los vencidos, del lado que una vez fue el nuestro, los mediocres, los que transmitían órdenes» *(TV,* 30).

«... nosotros sólo tenemos amigos, los que nos pagan, y víctimas: y pará de contar» *(HT,* 129).

«lo que queda: jueces y acusados: lo que queda: cabos sueltos (...) y los que se fueron, que quedan en otra parte, que no conservan la tierra, pero que mueren enteros (...) y los que vuelven, para ver, para verse, para hacer las cuentas de lo que ha quedado aquí, de lo que han perdido» *(TV,* 59).

Por otra parte —como decíamos— la desmemoria también es un deseo acuciante para los actores y testigos de la historia. La esperanza es poder borrarse de la vida, hundirse en las oscuras materias una vez más, lograr la paz del anonimato renunciando, precisamente, a la historia y a la memoria; la esperanza es, en definitiva, partir de cero, trocarse en alguien distinto, renacer, renacer a un nuevo mundo.

De tal manera anhelan el silencio, la niebla, la ausencia de huellas y de rostros, que acaban por desconocer su propia identidad: «Yo todavía no sé muy bien quién soy» *(LI,* 123), dice Arellano. Pero quizá, los personajes de Vázquez Rial quieran perderse y esfumarse para cumplir «con nuestro destino de no dejar de buscarnos, es decir, de no caer en la ilusión de haber puesto punto final a la necesidad de volver a dar con nosotros»[5]

3. Luz/oscuridad

Finalmente, el eje que opone la *luz* a la *oscuridad* se despliega por encima de todos los elementos narrativos y se establece como modelador de la misma historia. La luz es, en primera instancia, símbolo del deseo de cambio de los personajes y, por ello, pasar a formar parte de la luz es dejar la amargura del anonimato, las sombras de la clandestinidad, en nombre de la transparencia de la libertad. Así, huyen de una ciudad dolorosa: «Buenos Aires (...) fundada en un sitio absurdo, entre una tierra llana, infinita y vacía, que se semeja un mar, y un río oscuro, legamoso, sucio y chato, del que dicen que semeja un mar» *(TV,* 32)— hacia otros espacios: «en un punto muy lejano de la otra orilla del río oscuro (...) el sol de Italia» *(LI,* 120).

[5] Ibídem, *pág. 86.*

En segundo lugar, la luz es la representación de la lucha contra la muerte, es decir, símbolo del ansia infinita de amor y vida: «Alimañas sin nombre (...) se evaden hacia rincones, espantadas por la luz: interrumpen su despiadada devoración» *(TV,* 154).

Y, por último, la luz es la *calma,* el sosiego de la memoria, mientras que la oscuridad es la postergación de la misma: «(...) gente que ha pagado por sobrevivir, precisamente, el precio del silencio, de la oscuridad, del olvido» *(LI,* 16). Sin embargo —puesto que nada es definitivo—, aparecen en el recuerdo, en la memoria, algunas *oscuridades efímeras:* «Por la pampa que imagina o cree recordar, vagan sombras queridas, quebrantadas sombras cuyo rostro verdadero se ha perdido para siempre: sombras que aúllan su extravío en esa inmensidad olvidada en que manda la muerte» *(TV,* 93).

*

A nuestro juicio, las novelas de Vázquez Rial recuperan para la *historia* —la historia pequeña, la nuestra, la que se escribe con temblor y no con caligrafía de héroe— las imágenes, las emociones y los caminos de otra *Historia:* aquella que sobrevino «oficialmente» trayendo la confusión.

Este desorden es, precisamente, el que debe examinarse en un futuro inmediato, puesto que ya no cabe la dilación de la tarea: los interrogantes deben nacer del esfuerzo, del coraje ante la reflexión y no del sometimiento. No importa tanto la imparcialidad —sabemos que no hay valoraciones objetivas— sino el hecho de sublevarse contra el miedo y el silencio. En este sentido, Horacio Vázquez Rial se ha revelado como un auténtico explorador de la memoria colectiva y, por ello, reconocer hoy su narrativa será recordar siempre su amplio testimonio.

Mónica Líberman

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO

Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). Programa patrocinado por el Quinto Centenario del Descubrimiento de América

Número 15 — **Enero-Junio 1989**

SUMARIO

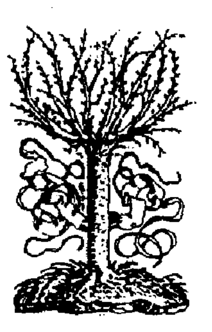
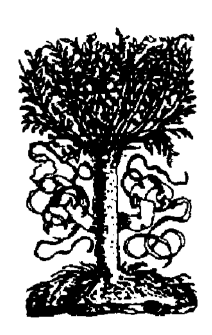
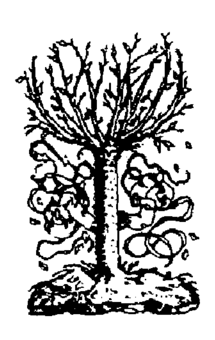
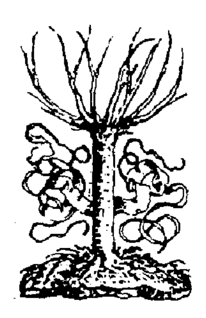
EL TEMA CENTRAL: «NUEVOS PROCESOS DE INTEGRACION ECONOMICA»

Y LAS SECCIONES FIJAS DE

• **Reseñas Temáticas:** Examen y comentarios —realizados por personalidades y especialistas de los temas en cuestión— de un conjunto de artículos significativos publicados recientemente en los distintos países del área iberoamericana sobre un mismo tema.

— Suscripción por cuatro números: España y Portugal, 5.300 pesetas; Europa, 45 dólares; América Latina, 40 dólares y resto del mundo, 50 dólares.

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Revista Pensamiento iberoamericano
Avenida de los Reyes Católicos, 4
28040 Madrid
Teléfono: 244 06 00 (Ext. 300)
Télex: 412 134 CIBC E

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

ABRIL 1989

Newton C. A. da Costa: Aspectos de la Filosofía de la Lógica de Lorenzo Peña.

Lorenzo Peña: ¿Lógica combinatoria o teoría estándar de conjuntos?

José M. Méndez: Introducción a los conceptos fundamentales de la Lógica de la relevancia.

Manuel García-Carpintero y Daniel Quesada: Lógica epistémica y representación del conocimiento en inteligencia artificial.

J. A. Cobo Plana, J. Aso Escario y R. Rodríguez: El tirón de bolso como fuente de un trastorno adaptativo específico.

MAYO 1989

Emilio Muñoz Ruiz: La ciencia y el científico ante el reto de la unidad europea.

Guillermo Velarde: La Fusión nuclear como solución al problema energético: un reto científico y tecnológico.

C. Ulises Moulines: Socialismo o racismo: ésta es la cuestión.

Esperanza Guisán: Liberalismo y socialismo en J. S. Mill.

Antonio J. Diéguez Lucena: Conocimiento e hipótesis en la ciencia moderna.

JUNIO 1989

Jesús Mosterín: Entrevista con Karl Popper.

Natividad Carpintero Santamaría: La Física Nuclear en la Alemania de los años 30: la huella de un éxodo.

Jorge Navarro: La constitución de las ciencias del sistema nervioso en España.

J. López Cancio, F. Polo Conde y M. Martín Sánchez: La dimensión de Blas Cabrera en el contexto científico español.

Antonio Marquez: Universidad e Inquisición.

A. Pastor García y J. Medina Escriche: El mercurio en el medio ambiente.

Pedro Marijuán: La inteligencia natural.

Alfonso Recuero: La investigación científica ¿Un campo vedado para los ciegos?.

DIRECTOR

Miguel Angel Quintanilla

REDACCION

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Telef.: (91) 261 66 51

SUSCRIPCIONES

Servicio de Publicaciones del C.S.I.C.

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Telf.: (91) 261 28 33

Arbor ciencia . pensamiento y cultura

INSULA 506-507



JOSÉ LUIS ABELLÁN, JOSÉ M.ª AGUIRRE, RAFAEL ALBERTI, MONIQUE ALONSO, XESÚS ALONSO AMORÓS, JOSÉ LUIS L ARANGUREN, PABLO DEL BARCO, CARLOS BECEIRO, JOSÉ LUIS CANO, RICHARD A. CARDWELL, ANTONIO CARVAJAL, PEDRO CEREZO GALÁN, ANTONIO COLINAS, GAETANO CHIAPPINI, FRANCISCO J DÍAZ DE CASTRO, ANTONIO FERNÁNDEZ FERRER, ANTONIO GAMONEDA, PABLO GARCÍA BAENA, JOSÉ GARCÍA NIETO, FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS, ÁNGEL GONZÁLEZ, OLEGARIO GONZÁLEZ DE CARDEDAL, JOSÉ AGUSTÍN GOITISOLO, FÉLIX GRANDE, RICARDO GULLÓN, RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT, LUIS IZQUIERDO, HUGO LAITENBERGER, LEOPOLDO DE LUIS, ORESTE MACRÍ, GOLO MANN, ROBERT MARRAST, RAFAEL MORALES, CIRIACO MORÓN-ARROYO, ALLEN W. PHILIPS, MICHEL P. PREDMORE, DARÍO PUCCINI, GEOFREY RIBBANS, CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, JULIO RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, CARLOS SERRANO, BERNARD SESÉ, JAIME SILES, JORGE URRUTIA, LUIS ANTONIO DE VILLENA Y DOMINGO YNDURÁIN.

REVISTA DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS / FEBRERO - MARZO 1989

ANTONIO MACHADO
1875 1939



Foto: Alfonso

AÑO XLIV

ÍNSULA, LIBRERÍA, EDICIONES Y PUBLICACIONES, S.A.

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

CARRETERA DE IRÚN, KM. 12,200 (VARIANTE DE FUENCARRAL) 28049 MADRID TEL. (91) 734 38 00

DEP. LEG.: M.-210-1958
ISSN: 0020-4536

PRECIO DE ESTE NÚMERO:

900 PESETAS (INCLUIDO IVA)



PRECIOS PARA ESPAÑA:

AÑO (12 NÚMEROS): 4.100 PTAS.
SEMESTRE: 2.000 PTAS.
AÑO (12 NÚMEROS) ATRASADO: 4.780 PTAS.
NÚMERO ATRASADO: 450 PTAS.

PRECIOS PARA EXTRANJERO (AVIÓN):

AÑO (12 NÚMEROS):
EUROPA: 6.000 PTAS.
AMÉRICA / ÁFRICA: 7.250 PTAS.
RESTO DEL MUNDO: 8.200 PTAS.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....
con residencia en ....
calle de..., núm............... se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....
a partir del número................................, cuyo importe de .... se compromete a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de... de 198.....
El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....
....

PRECIOS DE SUSCRIPCION

		Pesetas
España	Un año (doce números)	4.500
	Ejemplar suelto	400

		Correo marítimo $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	45	60
	Ejemplar suelto	4	5
USA, Africa Asia, Oceanía	Un año	45	90
	Ejemplar suelto	4	7
Iberoamérica	Un año	40	85
	Ejemplar suelto	4	5

Pedidos y correspondencia: Administrador de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. 28040 MADRID. España. Teléfono 244 06 00, extensión 396.

Precio de este ejemplar 400 Ptas. (IVA incluido)

Próximamente:

Sobre el exilio español en Hispanoamérica escriben, entre otros:

**Hugo Biagini, Juan Manuel Cuenca Toribio,
José Agustín Mahieu, Hugo Gutiérrez Vega,
José Luis Abellán, Antonina Rodrigo, Manuel Andújar,
Carlos Areán, James Valender, María Carmen Porrúa,
Gonzalo Santonja, Emilia de Zuleta,
Fernando Ainsa, Ana María Barrenechea,
Eduardo Grau y Félix Luna**

